Ирина Кириллюк

И каждый вечер в час назначенный...

По воспоминаниям
Зинаиды Ивановны Броварской

Минск
"Мастацкая літаратура"
2001

SHOUT
SHARE
IT

Ирина КИРИЛЮК

И КАЖДЫЙ ВЕЧЕР В ЧАС НАЗНАЧЕННЫЙ...

По воспоминаниям Зинаиды Ивановны БРОВАРСКОЙ

Осенью 1998 года Зинаида Ивановна БРОВАРСКАЯ обратилась ко мне с идеей создания своих воспоминаний. Ей захотелось вспомнить о тех актерах, режиссерах, художниках, драматургах, с которыми пересекалась ее творческая судьба.

Первоначально воспоминания представляли собой небольшие отрывки яркой, насыщенной жизни актрисы.

К материалу внимательно отнеслись в редакции журнала «Неман», где он был опубликован в № 3, 2000 г.

Но постепенно материал стал расширяться. Мне захотелось, чтобы в него вошли дополнения из архивных документов, никогда ранее не публиковавшиеся, погружаясь в которые глубже и явственнее ощущаешь прошлое этого поистине легендарного театра.

Бесспорно, жизнь Купаловского театра тоже протекала не так просто, гладко и красиво. Общеизвестно, что люди, как минералы, не могут соседствовать с кем попало. А уж творческие тем более. Поэтому взаимоотношения и режиссеров, и актеров не всегда были «достаточно ровными», но отрадно то, что сердце каждого из них безраздельно принадлежало Мельпомене и всегда старалось отражать вечное в искусстве. Говорят, что вечным в искусстве является только одна душа, а значит, важным является жизнь души во всех ее проявлениях и творческих поисках. Не случайно В. Ф. Комиссаржевская писала: «...Про душу артиста можно сказать то, что Христос сказал про себя: "Я правда, я и путь к правде"».

В книгу вошли воспоминания современников Зинаиды Ивановны, которые не только уточняют фактологию, но и, дополняя, значительно расширяют отдельные страницы истории Купаловского театра.

По просьбе Броварской я максимально старалась не делать «театроведческих погружений» в ту либо иную творческую судьбу.

Мне хотелось, чтобы это была книга Актрисы, написанная от первого лица, Актрисы, которая вспоминает страницы своего прошлого, переплетенные с мгновеньями театральной вечности...

И действительно, каждый из нас, заглянув в прошлое, может повторить вслед за классиком:

Наша жизнь есть вечности мгновенье.
Мы ж порой в мгновенье проживаем вечность...

Ирина Кирилюк

ЕСТЬ ЧЕМУ ПОУЧИТЬСЯ... ВСЕМ НАМ...

Зачем люди идут в театральный храм? Какое чувство манит человека в этот храм? Что оно дает ему? Почему, видя на сцене игру актеров, человек плачет, терзается, неистовствует или, наоборот, взрывается хохотом? Почему он после этого испытывает облегчение, катарсис? Потому, что он сбросил с себя некую скверну, стал светлее, человечнее, стал, как говорят, «ближе к Богу». Но это происходит только тогда, когда он приходит в Настоящий театр, который показывает великое искусство, а не подделку.

Театр имени Янки Купалы всегда был Настоящим театром, который освобождал человека от бесовской скверны. Да, именно на примере купаловцев можно легче всего понять магию театра, «технологию» театрального чуда. История его так счастливо сложилась, что с самого начала он стал пристанищем гениев и талантов, собранием самых мудрых, самых гуманных идей, мыслей. Это взаимосвязано: одно порождало другое. Здесь всегда были великие творцы, которые преобразовывали нашу жизнь в особый волшебно-сказительный мир, потрясающий человека своей пронзительностью. Театр стал уникальной академией высокой духовности, человечности, «белорускости». Проходили годы, минали десятилетия, но купаловцы никогда не изменяли своей изначальной, первородной программе, своим нравственно-эстетическим принципам, своему оригинальному, самобытному почерку. Приходили и уходили режиссеры, драматурги, директора, художники, менялись актерские поколения, но природа театра оставалась неизменной, его аура оставалась таинственно-притягательной.

Возникает естественный и закономерный вопрос: кто же те жрецы, «молитвы» которых слышали миллионы (!) зрителей за эти 80 лет? Какие истины они исповедовали, какому Богу молились, какие ценности сделали святыми? Вообще, что за люди они были? О чем думали, мечтали, спорили? К сожалению, все меньше и меньше остается тех, кто был у самого купаловского Олимпа. Одним из таких могикан является народная артистка Беларуси, лауреат Государственной премии Зинаида Ивановна БРОВАРСКАЯ, которая работает в купаловской «академии» более 60 лет!

И хотя память человеческая — вещь не очень совершенная,

Зинаида Ивановна много общалась с такими корифеями, как Б. Платонов, Г. Глебов, П. Молчанов, Л. Рахленко, Л. Ржецкая, И. Жданович, династия Владомирских, В. Полло, Р. Кошельникова, Г. Макарова, С. Станюта… Она вместе с ними репетировала, играла спектакли, ездила на гастроли, ходила к ним в гости — жила одной с ними жизнью.

Замечательно, что она решила рассказать сегодняшнему зрителю и читателю о том, какими они были, эти уже полулегендарные купаловские «боги» на сцене, за кулисами, дома, среди друзей. Ее заметки, участницы событий, дотошной наблюдательницы, объективны и достоверны.

В этом огромная заслуга не только самой Зинаиды Ивановны, но и способного «записателя» Ирины Кирилюк, в недавнем прошлом сотрудника Купаловского театра. Она подошла к своей работе не формально, а творчески. Если она чувствовала, что в рассказе Зинаиды Ивановны не хватает уточнений либо творческой детали, она сразу находила «автора» такой детали, естественно вплетая в повествования Зинаиды Ивановны воспоминания Б. Эрина, В. Раевского, Г. Владомирской, И. Готовчиц, К. Хадеева, Б. Герлована, И. Вашкевича, Т. Абакумовской и других людей, близких к театру имени Янки Купалы. Их минивоспоминания еще более обогатили рассказ Зинаиды Ивановны, сделали его еще более достоверным и интересным.

Несомненно, что эти воспоминания заинтересуют всех тех, кто чтит купаловскую «академию» и ее верных служителей Мельпомены. Есть чему поучиться, есть у кого поучиться всем нам, избравшим театр главной целью своей жизни.

Николай Матуковский, драматург, лауреат Государственной премии Беларуси, заслуженный деятель культуры Беларуси

ЗИНКА-БУЗОТЕРКА

Родилась я не здесь, далеко,
Далеко... но минувших дней
Предметы памяти моей
Доныне врезаны глубоко.
Я помню горы в небесах,
Потоки жаркие в горах,
Непроходимые дубравы,
Другой закон, другие нравы;
Но почему, какой судьбой
Я край оставила родной,
Не знаю; помню только море...

Нет-нет, это не обо мне. Это Зарема из поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Но я действительно родилась не здесь. Я не помню ни гор, ни жарких потоков, но помню ласкающее Черное море и маленькую станцию «Одесса-дачная», где в семье железнодорожника 31 августа 1916 года и появилась на свет.

До меня у родителей было еще двое детей: девочка Зина,

которая умерла от скарлатины, и мальчик Георгий, умерший от дифтерита. Поэтому моя мама, Антонина Семеновна, трепетно следила за моим здоровьем, она боялась потерять третьего ребенка.

У меня была удивительная мама. Она замечательно знала не только украинский и русский языки, но и хорошо говорила по-польски, по-французски. Именно мама подарила мне любовь к музыке, поэзии, театру. Она писала стихи, пела, играла на пианино. У нее был чудесный голос. Когда к нам приходили друзья, мама садилась к роялю, а я тихонько устраивалась рядом и впитывала каждый звук свои маленьким сердцем, часто не замечая, что по щекам текут слезы. (Я и сейчас не могу удержать слез, когда звучит хорошая музыка.)

Мой отец, Иван Петрович, работал начальником железнодорожной станции «Одесса-дачная». Это был спокойный, обаятельный и красивый мужчина. У мамы даже были «определенные трудности» из-за его ярких внешних данных. Высокий, стройный, с шикарной белозубой улыбкой, иногда слегка ироничной, папа нравился очень многим женщинам.

Когда мне исполнилось семь лет, родители специально переехали в Одессу, чтобы дать своей девочке хорошее образование. Отцу пришлось пойти на понижение в должности, он стал работать помощником начальника станции «Одесса-главная». Всю жизнь, даже когда они с мамой разошлись, он всячески поддерживал меня, но никогда не поддерживал моих театральных стремлений и часто говорил: «Та, тю-ю... щё ты кажэшь! Артысты — воны голодраньці. Щоб істы — трэба добра заробляты, а артысты — це голодраньці. Будэш ходыты з торбою по дворах: «Дайтэ копіечку, дайтэ копіечку...» А ось кулінарны тэхнікум — цэ інша справа...»

Даже спустя годы, когда я стала известной артисткой, отец ни разу не пришел на мой спектакль. Ему это было откровенно неинтересно. Хорошо помню, когда наш театр был на гастролях в Кишиневе, где в управлении железной дороги отец возглавлял какой-то отдел. Подумать только, с какой гордостью он водил меня по кабинетам своих коллег: «Цэ ж гляньтэ! Народна артыстка Бепарусі! Цэ ж моя дочка! Ось, що робыться! Народна артыстка!»

Слова «народная» я за всю свою жизнь столько раз не произнесла, сколько отец за один день. Но ни на одном спектакле он так и не побывал.

Я росла очень любознательной, энергичной и активной девочкой. Порой даже «шкодной», но всегда неравнодушной ко всему, что меня окружало. Многие называли меня «Зинка-

бузотерка», но тем не менее одесскую школу № 39 я закончила на «дюже добре».

Так называемая «тяга к подмосткам» у меня проявилась очень рано, и мне всегда хотелось что-то импровизировать, танцевать, петь, читать стихи. Вспоминаю свое первое выступление. Это было на Пасху. Мне почти 5 лет. Я вышла на сцену в костюме мальчика с абсолютно лысой головой: наголо обстригли после болезни.(Сделаю отступление. В то время у меня был стригущий лишай. А как ему не быть? Если в детстве я всех грязных, бродячих и полудохлых кошек волокла домой. Это была какая-то патологическая любовь к братьям нашим меньшим и почему-то именно в лице кошек. Удивительно, но спустя много-много лет эта любовь приведет к большому подарку — главной роли, Эржи, в любимом спектакле «Игра с кошкой». Некая странная, «родственная» связь...)

Итак, мне 5 лет. Я стою на сцене и с серьезным выражением лица чеканю:

На скамейке возле шкафа
Ниночка сидит
И своей любимой кукле платьице кроит...

Читала плохо. (Я так предполагаю.) Но уж очень старательно. Так старательно, что даже заслужила продолжительные аплодисменты.

Глядела в зал, и почему-то мне совсем не хотелось уходить со сцены. Словно что-то вдохнула в себя, в свою маленькую детскую душу, вдохнула какое-то состояние удовольствия быть на сцене, то чудо, которое потом всегда отзывалось во мне при виде подмостков.

И когда после школы нужно было принимать решение, моя бузотерская душа твердо знала: только театр! Но поскольку в Одессе не было театрального института, я, набравшись смелости, написала в Москву, в ГИТИС, и получила ответ: приезжайте с документами. Вот и все. Прощай, Одесса! Прощай, Черное море!

Позади остались детские печали и радости, и я вся какая-то светлая, радостная, словно наполненная «пузырьками счастья», полетела «покорять Москву».

Моя дорогая мамочка, втайне от отца, благословила меня. В то время они были уже в разводе, и папа долгое время даже не догадывался, что я твердо решила связать свою судьбу с актерской профессией, или, как он говорил, с профессией «голодраньців».

Помню, как я стояла на перроне, слегка растерянная, с

распахнутыми глазами. Под рукой — одеяло, которое должна была продать, если меня не примут, чтобы купить обратный билет.

И вот — Москва!..

Тогда я еще не знала, что пройдут годы, и этот огромный город подарит мне удивительные знакомства и замечательных друзей, которые будут поддерживать меня в самые трудные минуты моей жизни.

«БОЙЦОВСКИЙ ХАРАКТЕР»

1933 год... ГИТИС. Институт театрального искусства на Малокисловском переулке (теперь этот переулок имеет шикарное название — Собиновский). Дом N 4. Приземистое желтое здание в глубине двора. За большими окнами на втором этаже — учебная сцена, которая помнит в разные времена Тарханова, Качалова, Завадского, Попова... Одни становились преподавателями, вели актерское мастерство и режиссуру, другие были желанными гостями студентов. Любопытно, что именно в тридцатые годы Немирович-Данченко распекал некоторых «художественников» за излишнее увлечение преподавательской деятельностью, которая, по его мнению, мешала главной работе — в театре.

Никогда не забуду, с каким волнением я зашла в институт и прямо на лестнице столкнулась с Николаем Баталовым. Не сдержав восхищения, с провинциальной искренностью всплеснула руками: «О-ой!.. Та, цю, може, Вы?..»

«Што? Хто — я?» — непонимающе отступил в сторону Баталов. Раскрыв рот, я смотрела на легендарного человека, которого много раз видела с экрана. Николай Баталов сыграл тогда главную роль в первом звуковом кино «Путевка в жизнь» (1931). Баталов сыграл образ начальника коммуны, где огромная внутренняя сила героя сочеталась с мужественной простотой и шикарной русской натурой, которую так восхитительно дополняла его улыбка. Я не знаю, кто еще в то время обладал такой обаятельной, всесогревающей и одновременно всеосвещающей улыбкой. Когда он улыбался — лицо было необыкновенно притягательным и прекрасным. Природа щедро одарила Баталова: темные волнистые волосы, высокий лоб, большой красивый рот, удивительной красоты зубы и громадные темные глаза с каким-то едва уловимым лукавым отливом. А прибавьте к этому высокий рост, легкость фигуры, изящество движений, красивые руки с тонкими длинными пальцами и хороший голос. Природа дала ему те актерские данные, которые присущи большим актерам — обаяние и заразительность. Степень обаяния Баталова трудно представить себе тем, кто его не видел.

Он улыбался — и улыбались все.

Несмотря на трагическую раннюю смерть (он умер в возрасте 37 лет от туберкулеза), его жизнь нельзя назвать несчастливой. Счастливый брак с замечательной и не менее талантливой актрисой Ольгой Андровской всегда освещал его жизнь.

Помню, на одной из встреч со студентами, Ольга Николаевна рассказывала нам, что после выхода на экраны фильма «Путевка в жизнь» письма к Николаю Петровичу приходили мешками. Ему писали из многих стран. Одна аргентинка предлагала ему руку и сердце, другая поклонница его таланта хотела прислать ему в подарок автомобиль. Николай Петрович искренне, как ребенок, радовался своей популярности, хотя знал, что ему вредно сниматься в кино. Но «...почти в каждом письме,— говорила Ольга Николаевна,— был вопрос; «В какой картине Вы сейчас будете сниматься?..» И Баталов не считал себя вправе отказываться от работы, пока был в состоянии физически что-то делать. Всегда веселый, живой, подвижный, актер никогда не был похож на больного. Неслучайно мужественный лиризм его героев зрители отождествляли с ним самим. После того как Баталов задушевно исполнил песню Михаила Светлова в фильме «Три товарища», ее пела вся страна:

Каховка, Каховка — родная винтовка...
Горячая пуля, лети!
Иркутск и Варшава, Орел и Каховка —
Этапы большого пути...

Этот удивительный актер вспыхнул яркой звездой, след от которой остался надолго. И теперь, спустя годы, я поражаюсь: как же можно быть таким красивым и так улыбаться, зная, что твои дни сочтены? Для людей, приговоренных к скорой смерти, это нехарактерно. А он хотел жить щедро и дарил нам свою удивительную, теплую улыбку.

В то время Николай Петрович был председателем приемной комиссии и набирал курс для Тарханова.

Я подала документы, но через несколько дней узнала что их не приняли. Состояние было такое, словно меня окунули в кипяток. В чем дело? Помчалась к заведующему учебной частью. Волнуясь, прямо с порога бомбардировала его монологом: «А, щё такэ??? Я ж цэ прііхала, грошей нэ маю, а вжэ назад? Чому нэ прымаюць докумэнты? Щё такэ?..» В ответ я услышала вежливое объяснение, что до 17 лет мне не хватает одного месяца. «Вы родились 31 августа, а сейчас конец июля, так что извините, барышня, но Ваши документы принять не можем».

Я оторопела. «Як?! Як цэ «нэ можемо»? Вы спочатку выслухайтэ, тількі выслухайтэ. Вы шчэ нэ знаетэ...» Несколько дней я буквально ходила по пятам за заведующим учебной частью: «Дазвольтэ тількі однэнькэ слово...» И так его «достала», что он не выдержав подошел к секретарше: «Возьмите у этой Броварской документы и подготовьте их к приемной комиссии». У-у-ух!.. Крепость взята, правда, взята штурмом. А дальше?

А дальше был первый тур. Общаясь с другими абитуриентами, я поняла, что они многое умеют делать лучше меня, больше знают, более ориентированы. На их фоне я чувствовала себя совершенной неумекой. Но тем не менее к первому туру подготовила как могла несколько украинских стихов и басню Хвылявого «Кіт у чобоцях».

Пришла на первый тур. Комиссия из шестнадцати человек. В глазах рябит. Я сжалась, словно пружина: вот-вот «выстрелю». Баталов возглавлял комиссию. Сидит, улыбается:

— Ну, расскажите о себе.

— А щё говоріты? Я прііхала з Одэссы. Можу почітаты Вам Хвылявого «Кіт у чобоцях».

— Что, что, что? Простите, пожалуйста...

— Хвылявы!.. «Кіт у чобоцях»!

Тут только он и сообразил, какое «богатство» русской речи плывет к их берегу. Кто-то вздохнул:

— Ну, что ж, пожалуйста.

Я вышла. Нет! Я не вышла — взлетела на сцену. Экзамены проходили в большом зале ГИТИСа. Огромная сцена, а в зрительном зале за длиннющим столом сидят экзаменаторы, 16 человек. Взлетев ракетой на сцену, я так хорошо начала читать (как мне тогда казалось), но меня почему-то быстро остановили. — Простите, пожалуйста, Вы можете что-нибудь по-русски прочесть?

— Я Вам щэ вірші почітаю Івана Франка.

И начала читать с еще большим задором. Меня опять остановили.

— А по-русски вы все-таки можете?

— Цэ, як жэ!

И вспомнив басню «Индюк», которую случайно «откопала» в библиотеке, приготовилась к новой атаке. Басня была редкая. Я даже сейчас великолепно ее помню.

В каком-то обществе пернатых,
Разнокалиберных крылатых.
Случился разговор про птиц,
Известных в государстве лиц.

Конечно, всех... критиковали,
У нас, должно быть, переняли.
Но больше всех терпел индюк
(Все говорили, что он и такой, он и сякой).
«...И посмотреть, так даже жалко,—
Подругам говорила галка,—
Вы посмотрите, на носу
Какую он таскает штуку».
Короче, говорили: «Шут!
Уж нам не положить ли руку
На индюка. Прогнать урода-дурака!»
И так твердила до тех пор,
Пока, благодаря его супруге,
А может быть, и по заслуге С
удьба его не возвела
В министры! У царя-орла.
Как только принял он портфели,
К нему все птицы налетели,
Кричат, что он умен, красив...

Ну и так далее... (Прекрасная басня. Я говорила, что автор -— Крылов, но ни тогда, ни тем более сейчас я в этом не уверена.)

Меня поблагодарили. Я вышла и стала ждать «приговора». Из нашей пятерки прошли два человека: Майя Казак и я, Зина Броварская. Боже мой! Моему восторгу не было предела! Я буквально завизжала от счастья и бросилась обнимать женщину, которая зачитывала решение, а та, сделав паузу, добавила: «Но Вас, Броварская, приняли условно. Вы должны на второй тур приготовить все только на русском языке: и прозу, и поэзию, и басню. В противном случае, извините...» Ее слова абсолютно не подействовали на меня. В тот момент я согласна была подготовиться даже на китайском.Пулей помчалась в библиотеку. Общежитие, где поселили, находилось в Останкино, недалеко от леса, несколько дней ходила по лесу со сборником Лермонтова и читала, читала, читала так, как я тогда понимала. Выбрала себе «Боярина Оршу» и несколько отрывков из прозы.

И вот второй тур.

Я выдала весь арсенал своего русского языка. И в конце, словно подытоживая, окрыленно и с задором опятт прочитала басню «Индюк». Это вызвало какую-то античную реакцию. Баталов, улыбаясь, спросил:

— Простите, Вы танцуете?

— Танцую!

— Вы поете?

— Пою!

— А что Вы можете спеть?

— А все, что хотите!

— А станцевать?

— Все, что пожелаете!

Вызвали концертмейстера.

— Что будете танцевать?

Я подумала: «Что угодно, только не «Лебединое озеро» и быстро выпалила:

— Могу «Яблочко»! Матросский танец. Знаете?

Они улыбнулись. Заиграла музыка, и я вихрем понеслась по сцене в своем голубом ситцевом платьице с белым воротничком. Конечно, танцевала я неумело и непрофессионально, но задора и смелости во мне было человек на двадцать.

Меня с трудом остановили.

— Скажите, а этюд Вы можете сделать?

Этюд? Я понятия не имела, что это такое. Что хотят от меня? Чтобы я рисовала им этот этюд или пела его? Но решила и здесь не сдаваться. А, будь что будет! Зина! Не отступать!

— И этюд могу! — выпалила я.

Баталов говорит:

— Вы сидите у окна и смотрите, как по улице проходят люди. Разные: и интересные, и неинтересные, и знакомые, и незнакомые. Пожалуйста, сделайте нам этот этюд, чтобы нам понятно было, кто идет по улице.

— Сейчас... Сейчас я подумаю. Только, может, Вы разрешите, чтобы мне что-нибудь подыграли, какую-нибудь музыку, если можно.

Концертмейстер заиграла что-то нежное и плавное, и я через какое-то время действительно увидела эту улицу, а потом неожиданно увидела и молодого человека, к которому «неровно дышала» и от радости чуть не вывалилась из окна. А дальше вошла в такой азарт, которого сама от себя не ожидала.

...И второй тур я прошла.

Третий тур был через четыре дня. Опять я ходила по лесу. Слушала птиц, фантазировала, подбирала репертуар. И пришла на последний тур уже более серьезная, сосредоточенная, словно преодолев некий тернистый путь, повзрослев и уже что-то важное осознав.

Читала гораздо спокойнее, не так экстравагантно, без лишней самоуверенности. Хотя, конечно, на душе было очень и очень неспокойно.

На следующий день вывесили списки. Я подошла к институту еще утром. Сердце колотилось так, что невозможно было дышать.

Первые минуты боялась даже подняться по лестнице. Какое-то оцепенение. Потом взяла себя в руки и быстро пошла к спискам, где стояла толпа ребят. Увидела свою фамилию... Непонятные, смешанные чувства тревоги, радости, растерянности переполняли мою душу. Ведь я понимала, что была далеко не самая лучшая из тех, кто испытывал свою Судьбу.

Спустя много лет, когда сама преподавала в Белорусском театральном институте, я поняла, что отбор молодых юношей и девушек для нашей профессии — дело необычайно трудное и загадочное. Выучить монолог Нины Заречной из «Чайки» Чехова, отрывок из Гоголя, басню Крылова или стихотворение Пушкина может каждый. А вот как разглядеть, есть ли талант у стоящего перед тобой, бледнеющего или краснеющего от волнения молодого человека? Есть ли у него темперамент, заразительность, обаяние, душевность?

Конечно, есть приметы и темперамента, и обаяния, и заразительности. Но как часто обманывают эти приметы! При самом большом опыте педагоги могут ошибаться. Потому что ни один, даже самый опытный педагог никогда не скажет с полной уверенностью: «А вот в этого молодого человека я верю. Он вырастет в большого актера!»

Кто знает, может быть, в тот момент, когда я читала свою фамилию в списке, рядом со мной находились талантливые ребята, чьи уникальные способности так и остались невостребованны искусством. Судьба?.. Или ряд случайностей? Для кого неудачных, для кого-то счастливых» Кто знает?..

Помню, что, как-то внутренне организовавшись, я поспешила на главпочтамт, чтобы сообщить маме о радостном событии: «Мамочка, одеяло не продаю. Меня зачислили. Целую и обнимаю до хрусту. Твоя Зина». Отправила телеграмму и довольная собой пошла обратно. Но по дороге снежным комом стала нарастать непонятная тревога. А к тем ли спискам я подошла? Правильно ли прочитала? Не перепутала ли чего-нибудь? Ой! Телеграмма ведь уже пошла! Господи, что же я наделала!

Быстро понеслась к институту. Пулей поднялась по лестнице на второй этаж. Пусто. В коридорах почти никого не было, И я медленно, по слогам прочитав свою фамилию в списке зачисленных, тихо опустилась на лестницу и заплакала. Что-то происходило в моей душе. Я смутно начинала понимать, что нет больше той Зинки-бузотерки, что начинается какая-то новая жизнь, яркая, интересная и уже более взрослая.

И все внутренние противоречия, перемешанные с собственным несовершенством, с переживаниями, с радостями, с предчувствием чего-то необъятного, что могло ждать меня

впереди,— все это смешалось в моей душе и выплеснулось через тихие, почти беззвучные слезы.

АЛЬМА-МАТЕР

До сих пор я не представляю, как можно было успевать хорошо учиться (я окончила институт с красным дипломом) и одновременно «летать» по всей Москве, впитывая в себя не только спектакли, но и многочисленные выставки и концерты. Я была какой-то всеядной. Впрочем, что говорить, я и сейчас «летаю» по всему Минску, не пропуская ни одной премьеры. А тогда — все театры, Третьяковка, концертный зал Чайковского. Господи, когда я все успевала?

Москва, 30-е годы... Потрясающая театральная динамика! Вахтангов, Станиславский, Немирович, Таиров, Мейерхольд... Все «это» активно ругалось между собой, и уникальная среда яркой театральной жизни «захлестывала» нас, студентов, целиком. Я посмотрела почти весь репертуар В. Мейерхольда. Режиссер не только своеобразно выстраивал свои спектакли, но и делал такие уникальные «повороты на актрису», что Зинаида Райх (которая, на мой взгляд, не была явлением) блистала в каждой его постановке.

Думаю, что мы все росли в атмосфере разноликой русской театральной школы, которая влияла на нас, актеров всех национальностей, своими критериями, своими принципами, своей эстетикой и, конечно же, своими личностями и их необычайным мастерством. Рассказывая о влиянии «московской» школы на меня, я рассказываю о влиянии русского театрального искусства на искусство купаловцев. Ведь такие же учителя были у каждого из нас и взаимовлияние, взаимосвязи русского театрального искусства у самобытного белорусского искусства давали уникальный, оригинальный сплав.

Казалось бы, чего стоит только одна яркая личность Евстигнея Мировича, который привнес с собой не только огромное богатство русской театральной культуры, но и обогатил белорусский театр новыми серьезными достижениями, новыми актерскими открытиями.

Думаю, что никогда не удастся разграничить, разложить по полочкам взаимовлияние театральных культур русской и белорусской. Потому что нет «швов», есть естественный целостный сплав, который состоит из уникальных Художников, талантливых Мастеров, редких учителей и незабываемых педагогов...

А педагоги?! Бесконечно долго, с огромной теплотой и симпатией можно говорить о моих педагогах. Это и Михаил

Тарханов, и Николай Плотников, и Елизавета Сарычева, и Елизавета Телешева...

Замечательные педагоги по сценической речи, по пластике, по сценическому танцу, истории... Это они учили нас первым шагам на сцене и, как талантливые цветоводы, бережно помогали раскрыться каждому цветку. Студенты — это цветы. Потрогал цветок талантливый цветовод, и он расцвел, тронул небрежно — скукожился в бутон. Наши педагоги учили любить в искусстве праздничность и конкретность, напряжение чувств, мыслей. Они учили не поучать зрителя, а воспламенять его сердце. Воспламенять любовью, ненавистью, нежностью, избегая самой страшной душевной ржавчины — равнодушия.

Я благодарна судьбе за то, что у меня были замечательные педагоги, и всегда вспоминаю их с огромной любовью.

...Елизавета Сарычева, мудрая женщина, профессор по сценической речи, которая часто повторяла: «Бог мой! Зина, как ты говоришь?! Ты доведешь меня до апоплексического удара!»

А Тарханов? С его непередаваемой артикуляцией речи: «Зи-ин-н-на-а... ну, что ты играешь? Это же с ума сойти можно...» И незаметно ставил 5.

Все они были для меня подарком судьбы. И я уважаю себя за то, что, казалось бы, я — вся такая дерзкая, бойкая и экспансивная одесситка — смогла понять и где-то приказать себе: «Смотри! Впитывай! И не пропусти ни одного дня!» Раскрыв глаза и распахнув сердце, я слушала, впитывала, поглощала.

Словно фотографии прошлого, всплывают в памяти яркие события тех лет... Первая встреча с Тархановым

Николай Баталов представлял ему «свеженьких, зеленых» первокурсников. Тарханов зашел ме-е-едленной походкой. Он не был старым, но как характерный актер немного играл в свою значимость: мол, я такой древний, а вы еще такие «сыроежки». (Не-ет, он никогда не был древним. Когда он показывал сцену «Яго и Отелло», возникало впечатление, что именно Тарханов был моложе наших ребят.)

Первая встреча Мастера с нами. Он вальяжно посмотрел на всех и сказал: «Ну-с, молодые люди, покажите мне что-нибудь из того, что вы умеете». И каждый стал показывать себя с лучшей стороны. Постепенно дошла очередь до меня. Я «автоматом» выдала весь свой арсенал: и танцы, и песни, и этюды, и стихи, Лермонтов, потом что-то украинское. Господи, я смешала такой винегрет! Боялась, что он меня остановит и самое важное не успеется и останется во мне. А он молчал. В конце я лихо и дерзко, на одном дыхании прочитала басню «Индюк». И на последних фразах:

... Как только принял он портфели.
К нему все птицы налетели.
Кричат, что он умен, красив...

Михаил Михайлович стал что-то шевелить губами, потом произнес: «Да-а-а, ничего себе в хорошеньком обществе мы живем...» К концу всех наших показов он почти лежал в кресле, потому что сидеть от нашего «величайшего искусства» было уже невозможно. И, наконец, когда мы все «высказались», Тарханов сделал огро-о-о-омнейшую паузу и сказал: «Э-хе-хе... Э-хе... Ну, спасибо, спасибо. А скажите мне, пожалуйста, что я вам сделал плохого? За что вы меня так мучали?» Это была вся его речь после нашего трехчасового показа.

Михаил Тарханов был необыкновенным педагогом. Это был педагог, поцелованный Богом. Очень доброжелательный, мудрый и терпеливый, Тарханов обладал совершенно потрясающей манерой диалога, он умел слушать, умел молчать, и даже иносказательный текст он умел переводить в живой разговор. У него было уникальное ощущение словесных слоев.

Тарханов учил не спешить. Он говорил: «Надо ощутить линию, не спеша находить правду, только тогда на сцене пойдет жизнь. Надо ощутить в роли «я есмь», а это можно понять, идя хотя бы от маленькой правды. Именно с этого надо начинать каждому актеру, работая над ролью».Михаил Михайлович часто повторял: «Ваша ошибка, как и ошибка большинства актеров, в том, что вы слишком торопите финал, вместо того чтобы его оттягивать. Поймите, что по первому выходу Отелло мы не должны даже допускать мысли, что этот герой может в конце задушить Дездемону. Нарабатывайте другие линии. У плохого актера все здесь (Тарханов показывал на рот). У актера получше все здесь (глаза, рот). Еще лучше до сих пор (он пересекал себя до талии). За сердце, в случае чего, можно ухватиться. А вот у Баталова — роль и в пятках видна, и в носках, и в руках, и в сердце, и в глазах... Это не Баталов дышит. Это роль в нем дышит!..»

Михаил Михайлович обладал уникальнейшим педагогическим умением — открывать в студенте его силы, его дыхание, его неповторимые краски. Это редкий дар. Большинство театральных педагогов непроизвольно учат студентов копировать себя, свою манеру игры. Иногда это бывает интересно, но редко обогащает будущего актера. Ученик поет чужим голосом, а свой так и остается нераскрытым.

Тарханов, не навязывая своей актерской манеры, старался

раскачать темперамент студента. А когда слова не помогали — начинался режиссерский показ. И это было объемно, по-тархановски широко и щедро: он не жалел ни сил, ни голоса. Это была вершина актерской виртуозности, за которой стояло талантливое умение увидеть и создать поразительную театральную форму!

Станиславский пригласил Тарханова в Художественный театр, где работал родной брат Михаила Михайловича Иван Михайлович Москвин. Оба брата были щедро одарены улыбкой Мельпомены. Но несмотря на то, что Москвин и Тарханов были очень похожи внешне и порой даже внутренняя структура их актерского исполнения была близка, тем не менее оба они были абсолютно разными актерами. Они существовали в театре Станиславского каждый в своих параметрах и нигде не столкнулись лбами, не перешли друг другу дорогу, хотя взаимоотношения братьев были достаточно сложными. Но Станиславский бережно хранил и одного и другого. Мы старались не пропустить ни одного спектакля МХАТа, в котором были заняты наши педагоги. Только «Горячее сердце» А. Островского я смотрела более 10 раз.

Великопегио играла Парашу К. Н. Еланская, незабываемый образ Хлынова создал И. М. Москвин, который, казалось, для своего героя выжал сок из всех самодуров, описанных А. Островским. И, конечно же, невозможно забыть образ городничего, которого филигранно лепил Михаил Михайлович Тарханов...

Весь наш курс буквально боготворил Тарханова, я старалась не пропускать ни одного спектакля с его участием, ни одной премьеры или встречи. Имея в кармане студенческий билет ГИТИСа (по тем временам для меня это было как пропуск к Сталину), я всеми правдами и неправдами прорывалась на все интересующие меня спектакли. На каких только боковых клетках верхнего яруса я не сидела!

«На хорошем спектакле,— говорил нам Тарханов,— за сладость даже на люстре висеть. Вы должны как можно больше смотреть, смотреть, смотреть...»

Никогда не забуду, как, будучи студенткой первого курса, я попала на спектакль с участием известной актрисы МХАТа Аллы Тарасовой. Театр был переполнен. Как говорил Райкин: «Яблоку упасть негде». Но я все-таки высмотрела с галерки одно пустующее место (и где? В третьем ряду партера!). Нацелившись, как ворошиловский стрелок, после третьего звонка прошмыгнула и села очень довольная своим местонахождением. И вдруг! Передо мной, как из-под земли выросла огро-омная фигура

капельдинера с бородой:

— Простите, барышня, у Вас есть билет на это место?

— Нет, но... но я студентка ГИТИСа, учусь на курсе у самого Михаила Михайловича Тарханова,— и для полной убедительности показала студенческий билет.

— Простите, но это место занято.

— Что Вы говорите? Не переживайте, пожалуйста, если кто-то подойдет, я тут же встану и уйду.

— Простите, но это место Владимира Ивановича.

— Ничего-ничего, если только Владимир Иванович, придет, я тут же освобожу место, а пока, если позволите...

— Простите, милая, но Вам все-таки придется освободить это место, так как Немирович-Данченко уже идет.

— Кто-о-о?..

Я набрела воздуха, но выдохнуть уже не смогла. Между рядами показалась фигура Немировича-Данченко. Так вот, оказывается, на чье почетное место я хорошенько примостилась. Своеобразная улыбка судьбы, которая так необычно позволила мне приблизиться к одному из первых руково-дителей МХАТа, долгие годы окрашивала солнечным лучом мои студенческие воспоминания.

И Константин Сергеевич Станиславский, и Владимир Иванович Немирович-Данченко безумно любили свой театр, и часто после затянувшихся репетиций оставались на вечерние спектакли.

Спустя годы приходит понимание, что мы, будучи студентами, порой недооцениваем своих педагогов. Именно они учат нас видеть и понимать красоту жизни во всем ее многообразии, соединяя воедино школу с праздником, мудрость с развлечением, урок со зрелишем.

Разве можно забыть те минуты, когда М. М. Тарханов показывал нас, желторотых первокурсников, самому Константину Сергеевичу Станиславскому. Великий Мастер, прищурив проницательные глаза, внимательно рассматривал каждого из нас. «Ну-ка, послушаем, что умеют молодые люди. Какая у них дикция...» — говорил Константин Сергеевич.

До сих пор в моей памяти — его незабываемая красивая голова с огромной копной белых пушистых волос. Его «говорящие» руки лежали на ручках кресла как-то свободно и спокойно. Станиславский сидел просто и в то же время необычайно красиво, положив ногу на ногу. Помню, я даже мысленно отметила, что и в свои 70 лет он был удивительно хорош.

Вероятно, если человек красив изнутри, красив духовно, то с

возрастом это обязательно отразится на его внешности. Проницательность ума, доброта и сердечность могут осветить теплотой даже самое, на первый взгляд, несимпатичное лицо.

В связи с этим мне вспомнился один случай. Как я уже говорила, будучи студенткой, я старалась бывать на всех встречах нашей театральной молодежи с известными людьми. Однажды к нам на встречу пришла красивая и умная женщина, известная актриса МХАТа Алла Константиновна Тарасова, которая была женой Москвина. Тарасова рассказывала о себе, а потом предложила задавать ей вопросы. И один из наших студентов спросил: «Алла Константиновна, Вы такая красивая женщина, скажите, пожалуйста, что Вас как женщину могло привлечь в таком некрасивом мужчине, как Москвин?» В зале повисла тишина. Тарасова улыбнулась и ответила: «Молодой человек, очевидно, Вы никогда не видели красивых людей в их подлинном многообразии. Когда Иван Михайлович приходит домой после спектакля, где он играл роль царя Федора Иоанновича, он долго не может выйти из этого образа. Образ продолжает в нем жить. И, глядя на мужа, я вижу, как необыкновенно горит его взгляд, вижу красивого, редкого и талантливого человека. Мне жаль, молодой человек, что Вы не распознали этой красоты Ивана Михайловича».

Такие встречи не проходили бесследно, они учили нас, молодых студентов, бережно относиться к внутренней природе актера, к его неповторимости и самобытности. К слову сказать, Алла Константиновна Тарасова, несмотря на свою огромную популярность, в жизни была очень застенчивой и не старалась как-то особенно выделяться. Всегда серьезная, на чем-то сосредоточенная, словно освещенная изнутри, она часто приходила в институт в простом скромном платочке и была в нем царственно хороша. А когда на ее милом лице расцветала улыбка, когда она заразительно смеялась,— какими мягкими и женственными были черты ее лица. В ней был большой, именно женский шарм, была огромная привлекательность, но в то же время ее женственность всегда была очень целомудренной, скрытой.

Конечно, Тарасова была талантливой актрисой. Прекрасные внешние данные, умение находить точные детали в движениях, в оттенках голоса, чувство целого — это было присуще ей всегда. В «Анне Карениной» на сцену вышла актриса большого трагедийного масштаба. На одной из встреч со студентами Тарасова высказала мысль, которую я запомнила на всю жизнь: «Трагедия моей Анны заключалась в том, что она хотела жить только одной любовью. Но вместе с тем эта любовь была большая

и... редкая». Немногие женщины способны на **такое** чувство.

В 60-е годы я с группой купаловцев отдыхала в санатории, на юге. В то время в Доме актера в Крыму находилась и Алла Константиновна Тарасова. Однажды, случайно встретившись с нами, она мило ответила на наше приветствие и прошла в каком-то простом, скромном сарафане, испытывая, как мне показалось, определенную застенчивость от пристального внимания в ее адрес.

«Русская Дузе» — называли ее в Париже, ей поклонялись, боготворили, обожали и слагали гимны. Жизнь этой актрисы неотделима от жизни Художественного театра со всеми радостями, взлетами, горестями и печалями, которые всегда окружают творческую личность. Во время войны разошлись пути Тарасовой и Москвина, но до конца дней каждый из них свято хранил преданность и верность своему театру, МХАТу.

Я начала говорить о своих педагогах, но в нашей жизни так все взаимосвязано, так все переплетается крепкими узлами, что не всегда можно с легкостью виртуоза отделить главное от основного.

Бесспорно, нас окружали великие педагоги. Нашему курсу бесконечно повезло. Впрочем, ГИТИС — это не просто великолепный институт, где в то время работали самые лучшие педагоги и артисты Москвы, но в данном случае на нашем курсе был просто «цветник» одаренных педагогов, среди которых значительной фигурой был и Николай Сергеевич Плотников.

Плотников учил нас не тому, *как* нужно играть, а наоборот: *что* нужно брать с собой в дорогу, что нужно хранить в себе, накапливать, учил нас будоражить свое сердце. «Только тогда,— говорил Плотников, — будете неповторимы и всегда интересны, когда сможете распознать: что волнует царя Федора Иоанновича, а что, предположим, Ромео и чем озабочен Отелло? Похожими друг на друга эти роли быть не могут, и только от вашего внутреннего богатства будет зависеть яркость и глубина образа».

В связи с этим вспоминается мой дипломный слектакгг «Мещане» по пьесе М. Горького. Я играла характернаую роль, роль Степаниды. О-о-о, как же трудно было худенькой студенточке, вживаться в образ далеко не юной кухарки. Я надевала огромные толщинки, чтобы носить все так называемые аксессуары, которые кухарка выносила на сцену, и вела свои диалоги. Сначала все шло очень нелепо и неумело. Тарханов сказал:

— Вижу, что тебе трудно. Попробуй поищи походку и смех.

Казалось бы, это только внешняя, формальная педагогика, а на самом деле — глубинный художественный ход. Он заставил

меня прислушиваться к тому, как разные люди по-разному разговаривают, в данном случае — кухарки. Михаил Михайлович говорил: «Найди сначала походку, поищи, как она ходит, когда торопится или когда ее мучает ревматизм. И уже от этого у тебя пойдет ее внутреннее состояние, нащупаешь, как она разговаривает, а разговаривает она совсем не так, как ты, молодая и задорная птичка. Ищи достоверную речевую форму, чтобы это не было искусственным».

В нашей столовой я стала подслушивать разговоры девочек из сельских школ, работающих подавальщицами, каждое утро ходить на рынок, чтобы найти лексику своей героини, Ходила долго, но все-таки нашла. Потом искала смех. Бродила по улицам Москвы, выпевая на все лады: «Ха-хаха-хахоха, хо-хо-хо...», пугая одиноких прохожих своими «поисками» и жуткой походкой в старых ботинках сорокового размера, Наконец когда я все это соединила и показала Тарханову, он закрыл глаза и после паузы сказал: «Ну... наконец-то... Ну, теперь уже хорошо... Ну, спасибо...»

Тысячу раз в своей жизни я была благодарна Тарханову, потому что он научил, как подходить к самой сложной характерной роли, где искать ее ниточки и от чего отталкиваться,

Институт дал мне великое богатство — объемную школу знаний. Теперь я уже знаю, как подойти к трудному замку, к которому нет ключа, я знаю, как нужно открывать самые сложные замки — роли. И именно так я учила своих студентов. Многие мои ученики, например, Любаша Мартынова — веселая, озорная хохотушка — убедительно играла у меня живую, активную 60-летнюю старуху. Зоечка Белохвостик, будучи студенткой, абсолютно без грима, без морщин емко и точно существовала в роли матери, далеко не молодой женщины, имеющей пятеро детей (спектакль «Мать» К. Чапека). Я подарила им уроки Тарханова, уроки моего педагога...

«Только те интонации и жесты правдивы,— говорил Михаил Михайлович,— которые являются результатом внутреннего посыла, их рождающего. Если сегодня ваш посыл сердца очень яркий и мощный, то тогда и жесты будут ярче и сильнее. Завтра посыл меньше и жесты могут быть менее яркими. И не старайтесь сделать их искусственно более яркими — вы только сфальшивите. А если вы внесете в творческий момент ощущение работы и пота, вы сфальшивите вдвойне. Никакой физической усталости не должно быть на сцене».

Наша профессия чрезвычайно сложна — она требует каждодневного внутреннего беспокойства, поиска, наблюдений. Однажды я увидела женщину с необычной походкой. Я ходила за

ней около часа. Она в магазин — и я за ней, она в переулок — и я за ней. Вот это и есть та поисковая, черновая работа, которой учили мои педагоги.

Тарханов часто повторял:

— Зина, девчоночку ты всегда сыграешь, а вот когда тебе нужно будет сыграть возрастной образ, тогда ты и вспомнишь своего Михал Михалыча, потому что будешь уже что-то уметь.

С годами я это поняла и счастлива, что успела сказать ему «спасибо». Наша встреча произошла в 1946 году, после войны. Я увидела Тарханова в Москве на съезде 60-летия Всесоюзного театрального общества и через весь огромный зал бросилась к нему:

— Здравствуйте, Михаил Михайлович! Я — Зина Броварская, Ваша ученица. Хочу Вам сказать, что я играю очень разные характерные роли, и благодаря Вам знаю, как что и где искать, вынашиваю в себе Вашу систему и этому учу...

Он попытался остановить пулеметную очередь:

— Ну, хорошо, хорошо...

Но моя лента еще не закончилась:

— Помните, на последнем курсе Вы подарили каждому из нас свою фотографию? Но — война, бомбежки, и наш дом во время бомбежки...

На одном дыхании, захлебываясь, я выпалила ему весь текст и попросила еще раз подарить мне фотографию. Тарханов, как и 15 лет назад, сделал огромную паузу и медленно произнес:

— А, между прочим, могла бы и уберечь...

Это был уникальный педагог и уникальный человек.

...А каких удивительных соучеников подарила мне судьба!

Георгий Товстоногов, обаятельный грузин, которого мы все ласково называли «Гога». Человек огромного вкуса, высокой эрудиции и удивительной какой-то душевной щедрости.

Андрей Гончаров, режиссер с каким-то демонически мощным характером и мощным талантом.

Безумно красивая Тонечка Максимова, с волшебным голосом, с прекрасною копною волос и с какой-то необычной, оригинальной походкой. Уже на первых курсах она была страстно влюблена. Ее провожал известный актер Вахтанговского театра Дорлиак, а мы с завистью смотрели на них из окна, погружаясь в свои девичьи мечты.

Севочка Санаев, который уже в самом начале выделялся своей уникальной достоверностью, словно не прилагал никаких усилий для того, чтобы существовать в образе. Позже он очень много работал в кино и его необыкновенное дарование было отмечено высокими наградами. Вероятно, с детства в нем было

заложено трудолюбие и преданность делу. Послушайте его в любом фильме. Удивительно красивый, мягкий выговор, слышно каждое слово, логичен интонационный ряд. Культура речи, доведенная до совершенства.

Многих из тех, кто постигал вместе со мной азбуку театрального искусства, уже нет в живых... Но память сохранила их лица и голоса. Это были замечательные студенты, которые позже высоко и прочно держали планку советского искусства. Яркие, открытые, щедрые и нестандартные...

Я обожаю людей искусства именно за их щедрость и нестандартность. А актер это вообще редкая профессия, ее можно назвать солнечной. Это профессия поиска, поиска радости, это мгновенный, сиюминутный огонь. Актер выплескивает себя зрителю через своего героя. Мы высказываемся сердцем героя, пропуская его боль через себя.

С возрастом приходит понимание, что наше искусство так быстротечно, мимолетно и преходяще и оно требует предельной осторожности в оценках любви и понимания.

Как ни печально, но спектакль и актерскую работу во всех лучах многообразия можно оценить по-настоящему только *сегодня.* Улыбка моей героини печальная, добрая или нежная (в отличие от улыбки рафаэлевских мадонн) — не имеет будущего. Это беспощадная правда о нашей профессии.

Актерская работа — писание на песке. Почти ничего не остается, кроме пожелтевших фотографий и логически правильно выстроенных скуповатых рецензий. А бывает, что и их нет. Ну разве можно передать блистательный фейерверк актерской игры в те минуты, когда на сцене сам Господь Бог вальсирует с Мельпоменой? Как можно передать игру Ржецкой, Глебова, Платонова?.. Сколько ярких красок и оригинальных находок рождается и умирает во время спектакля вместе с нашим героем.

Поэтому с таким нетерпением актер, выходя на сцену, ожидает понимания *сегодня* и *сейчас*. Завтра будут уже другие спектакли...

Я выхожу на сцену в роли Сары Бернар и мысленно пропускаю ее боль через свои страдания, через свои потери и радости, через поиск всей своей нелегкой жизни...

Катятся слезы... и единственная мысль не отпускает меня: «Боже! Только бы это не был последний раз... Только бы еще раз вдохнуть и выдохнуть себя зрителю. Еще раз!..»

ПЕРЕНАСЕЛЕННЫЙ ТАЛАНТАМИ

Чехов любил говорить, что практически все пьесы заканчиваются тем, что человек либо умер, либо женился, либо

уехал.

...После института я вышла замуж и уехала с мужем в Минск. Мой супруг, Оскар Абрамович Гантман, родом из Червеня, был выходцем из уникальной семьи, где было пять братьев: два академика, два директора театра и один крупный военный ученый. Оскар Абрамович окончил директорский факультет ГИТИСа и получил назначение на должность директора Оперного театра в Беларуси, а меня распределили в Театр юного зрителя, которым руководил тогда Евстигней Афиногенович Мирович.

В 1937 году Мирович специально ездил в Ленинград и выбрал себе курс, на котором было очень много талантливой молодежи. Из Ленинграда он заехал в Москву, где из ГИТИСа взял еще двух человек: Юрия Поличинецкого, режиссера, и меня. Таким образом я и попала в ТЮЗ. Но в этом театре я проработала только несколько месяцев, правда, успела сыграть Царевну-Лебедь из сказки А. С. Пушкина и Тоню Туманову, известную героиню Николая Островского («Как закалялась сталь»). Кстати, мужа Тони Тумановой в нашем театре играл Марк Фрадкин, который тоже был выпускником Ленинградского института театра, музыки и кинематографии.

У Фрадкина был прекрасный голос, хороший рост, он великолепно смотрелся на сцене и был интересен как партнер. Это был, бесспорно, одаренный артист, но его постоянно «заносило» в музыку, без которой он не мог существовать. Проработав совсем немного в театре, где он написал несколько оригинальных музыкальных фрагментов к спектаклям, Фрадкин оставил театр и ушел учиться в минскую консерваторию. Вероятно, тяжело сидеть на двух стульях, поэтому Марк решил целиком посвятить себя музыке. В консерватории его способности сразу оценили, и уже с первых месяцев учебы он был обласкан педагогами.

В 1937 гору в Купаловском театре (тогда он еще назывался Первый Белорусский государственный драматический театр) ставился спектакль «Катерина Жерносек» по пьесе Михаила Климковича.

Константин Санников «высмотрел» меня в ТЮЗе и пригласил на роль Ядвиги. Сам он играл в спектакле Князя Капусту, а его жену, пани Ядвигу, должна была играть молоденькая актриса. На роль Ядвиги уже были назначены две яркие актрисы: жена самого Санникова — Лидия Шинко, и жена Дедюшко — Татьяна Шашалевич, но тем не менее Константин Николаевич предложил на эту роль меня. Конечно, сам он был еще о-о-о... хоть куда! Легкий, спортивный, с крепко посаженной головой, напоминающий красивого акробата. Ему было около сорока. И

несмотря на то, что в театре были две такие статные и красивые женщины, как Шинко и Шашалевич, Санникову, понимаешь ли, подавай актрису помоложе.

Помню, как я, радостно хлопая ресницами, прибежала к Мировичу:

— Евстигней Афиногенович! Меня пригласили в Первый Белорусский государственный драматический театр на роль Ядвиги. Что делать? — и стыдливо замолчала, понимая, что в глубине души я уже простилась с ТЮЗом.

— Деточка, иди. Иди и не раздумывай.

И как бы с его легкого благословения, я пошла и отдала этому театру практически всю свою жизнь.

...Тогда это был еще молодой театр. Ему было лишь 17 лет. Удивительный чудо-коллектив, коллектив высокого художественного полета и огромной требовательности. В нем царили не артисты с именем, отчеством и фамилией, а Художники с большой буквы. И каждый самобытен! Каждый не похож на другого! Грех называть отдельные фамилии. Нужно перечислять всех от «а» до «я». Театр был просто пе-ре-на-се-лен(!) талантами.

У Купаловского театра была некая, я бы сказала, сильная и здоровая корневая система. Какие-то мощные крючки. В Одессе, когда судна пришвартовываются к берегу, в порту за кольца забрасываются крючки. Для прочности. Вот такая прочность и уверенность была у этого театра. Меня срезу поразила теплота и домашняя семейственность. Они все делали вместе. Даже отдыхать старались вместе.

Помню, в конце 30-х годов артисты поехали на несколько дней отдыхать в Августово. Это великолепные озерные места на границе с Польшей. Санников решил попросить напрокат яхту. Я немедленно увязалась за ним. Еще бы! Одесситка! Конечно, я отлично плавала, но... яхту никогда в жизни не водила. «Ха! Подумаешь, разве это яхты? Вот у нас в Одессе, знаете, какие яхты?!» И, глядя на Санникова, нахально беру себе яхту. Ну, а дальше как в песне: «Мы вышли в открытое море...» И надо же, чтобы именно в это время подул очень сильный ветер. Моя одесская уверенность стала из меня предательски выскальзывать.

Санников кричит мне: «Шкот на себя!»

Я судорожно за что-то хватаюсь: «Шкот? Какой он, шкот?..»

«Руль! — кричит Санников.— Встань с руля!»

А-а, оказывается я уселась на руль.

«Встать! — кричит Константин Николаевич.— Встань и руководи яхтой! Ты же сейчас ляжешь на воду! Господи, что она делает?!»

В результате, и шкот я не туда повернула, и за руль поздно взялась, и меня прекрасненько на глазах у всех перевернуло и шлепнуло на бок. И вот я, этакая «крутая» одесситка, позорно плаваю возле перевернутой яхты, а на берегу все волнуются, вызывают спасательную бригаду. Короче, как говорят в Одессе: «Мажор души и тела был полностью уничтожен». Потом еще долго многие артисты надо мной подтрунивали: «Зина! Смотри, какой ветер поднялся. Может, на яхте прокатимся?» Я не обижалась. С кем не бывает? Наша актерская среда тем и отличается, что даже от шуток и юмора мы получаем своеобразную подпитку.

До сих пор я не перестаю удивляться. Удивительные отношения... Удивительные характеры... Удивительные лица... Конечно, театр — дело коллективное, но судьба каждого актера — индивидуальна. 30-е годы... предвоенное время, которое было и сложное и очень неоднозначное. Пропадали люди... Пропадали независимо от профессии и вероисповедания. Актеры по своей природе очень доверчивы, а это является и достоинством и недостатком одновременно. Обвинить всегда проще, чем докопаться до вины. Вероятно, те, кто были старше меня, Глебов, Рахленко или Платонов, могли так или иначе анализировать происходящие события. А мне — 21 год. Это то прекрасное время, когда, образно говоря, в политике разбираешься, как в чулках: не отличаешь левых от правых.

Я смотрела на театр влюбленными, распахнутыми глазами. Больше всего удивляло меня в этом коллективе обсуждение спектаклей. О-о-о!.. Мимо этого пройти нельзя. Обсуждения длились иногда всю ночь и заканчивались только под утро. В то время я была, как говорили, «вельмі спрытная» и умела быстро писать. Вероятно, поэтому меня постоянно выбирали секретарем «посиделок». Вы видели такой сумасшедший театр, который способен несколько ночей подряд спорить о каких-то точках отсчета, о поворотах, о том, что решается в спектакле верно, а что нет?.. Боже мой! Мечи скрещивались так, что искры летели во все стороны, и каждый боролся за свою правду в искусстве. Я едва успевала поворачивать голову влево, как с правой стороны начинался встречный диалог. Иногда полемика между теми же Рахленко и Платоновым была такой силы, о которой Сократ мог только мечтать.

Вот уже и четыре часа утра, и пять... Санников не выдерживает: «Ну, давайте хотя бы вторую часть перенесем на завтра!» А завтра — то же самое.

К сожалению, сегодня в театре все художественные советы проходят гораздо спокойнее, и порой обсуждение спектакля

заканчивается, по существу не начинаясь.

А тогда... Конечно, велика была смертность среди истин, рождавшихся в спорах, но они все-таки рождались.

В последние годы зритель приходит в Купаловский театр, и его уже не встречают портреты Ф. Ждановича, Е. Мировича, К. Санникова, Л. Литвинова, Г. Глебова, Л. Ржецкой, Б. Платонова, В. Дедюшко, Л. Рахленко, Г. Макаровой, Владомирских, П. Молчанова... Кто и почему распорядился их снять? Непонятно.

В погоне за чем-то сиюминутным, мы незаметно теряем контуры главного. А ведь это — наша история. Каждое имя — судьба. Каждое имя — звезда. Каждое имя — краткий миг... Мгновение. Актер, как бабочка, появился, вспыхнул и... сгорел, отдавая тепло своему зрителю. Может быть, чья-то память будет хранить его горячее дыхание?.. Может быть...

Я никогда не видела Флориана Ждановича. Но я знала Евстигнея Афиногеновича Мировича, который рассказывал мне, «зеленой» актрисе, только что окончившей институт: «Понимаешь, деточка, мы с Флорианом Ждановичем создавали этот театр. А вот и его портрет. Здравствуй, Флориан! Перед тобой — молодое поколение — Зина Броварская». Мирович как бы посвящал меня в историю театра. Учил любить и уважать прошлое... А сегодня — огромное количество зрителей не знает, кто такой Флориан Жданович. И не только о нем...

История театра - это история культуры, это наше национальное богатство. Кому, например, мешал наш театральный музей? Все вывезли на свалку. Это же можно сойти с ума! Там были письма Янки Купалы, Москвина, факсимиле Максима Горького, первые рецензии, первые отзывы о спектаклях, множество интересных вещей и редких документов.

В конце 70-х художественного руководителя беспокоило недостаточное количество репетиционных помещений, и в 1978 году с «легкой руки» Владимира Александровича Романовского (который работал заместителем директора)! музей был превращен в репетиционный зал. В одночасье все было свалено в мусорник возле театра. Ветер гонял по парку редкие фотографии, рецензии, автографы... Мальчишки бегали по портретам артистов. Я, сжав сердце, подняла с земли портрет Ивана Мележа, по которому прошли ботинки. Как можно? Это же варварство! Неужели в театра нет кладовых или подсобных помещений? Зачем же на улицу, в мусорный ящик? Можно ли представить себе подобное во МХАТе, где существует богатейший музей-архив? Или в любом другом театре, основанном в начале XX века? Почему же именно у нас восторжествовало беспамятство?

Растаптывая символы времени, мы растаптываем прежде

всего себя. У каждого театра своя история, свой путь, свои первопроходцы. А ведь это уникальное историческое богатство. Например, была такая замечательная артистка Екатерина Миронова, которая входила в первый состав труппы. Она потрясающе играла роли grand-dam, утонченных аристократок. Кто сегодня о ней знает? Никто! Помню, что в музее ей был посвящен целый стенд: фотографии, роли, отзывы критиков. Где теперь это все?

Конечно, сегодня нужно знать, что есть Виктор Манаев, есть Зоя Белохвостик, но не знать, что были Глебов и Платонов,— нельзя! Стыдно. Природа всегда мстит за беспамятство. И если мы не будем чтить свое прошлое, не будем любить свой театр, нас не будет любить и зритель. Поистине, театр — это живое существо. Он, как человек, может радоваться и ликовать, а может злиться, болеть страдать бессонницей. Плохо, когда болезнь затягивается.

Наша профессия — трепетное дело, нужно плакать живыми горячими слезами, нужно смеяться, широко открыв свое сердце, нужно войти в эту жизнь и принять ее всеми нервными клетками. Актер — особенный человек. Он выходит на сцену, являясь творцом и творением одновременно. Гаснет свет… Начинается исповедь самых сокровенных и тайных мыслей его героя,

начинается излучение души. Театр — это прежде всего актер. Какими бы интересными и насыщенными ни были репетиции, но... открывается занавес и именно актер остается один на один со зрителем. Он несет не только свое отношение к проблеме спектакля, но и свое сердце, свой мир. Я никогда не поверю, что кипучее борение страстей человеческих, которым дышат лучшие спектакли, станет когда-либо неинтересно зрителю. «Люди искусства,— говорил В. И. Немирович-Данченко,— стареют и уходят, но искусство стареть не смеет». Кто-то шутливо заметил: язык искусства служит для того, чтобы его чаще показывать. Актер должен гореть! Он, как Данко, несет свое сердце зрителю. Но эстафету нужно поддерживать, а купаловцам есть чем гордиться, с кого брать пример.

Вероятно, связь времен осуществляется не всегда зримо и по прямой. Нужно очень зоркое сердце, чтобы рассмотреть ниточку духовной преемственности, ниточку, связывающую нас с ушедшими волшебниками купаловской сцены. Иногда задумываешься, как витиевато переплетаются судьбы живых и уже ушедших от нас служителей Мельпомены. В каком странном взаимодействии противоборствующих идей и конкретных человеческих судеб часто формировалась наша театральная история...

Купаловцы перешагнули черту своего 80-летия, и мне очень хочется, чтобы мы помнили имена тех, чьи души навсегда поселились на этой сцене, незаметно оберегая ее...

Хочется, чтобы традиции, которые исповедовали лучшие купаловские актеры и режиссеры, не пропали бесследно, чтобы эту эстафету подхватили следующие поколения, бережно сохранив самые ценные крупицы прошлого, составляющие феномен Купаловского театра.

Сохранение традиций... Как емко сказал об этом К. С. Станиславский: «Замечали ли вы, что в театральной жизни... почему-то вдруг, неожиданно природа выбрасывает целую труппу, а к ним в придачу и писателя, и режиссера, и все они вместе создают чудо, эпоху театра. Потом являются продолжатели великих людей, создавших эпоху. Они воспринимают традицию и несут ее следующим поколениям. Но традиция капризна. Она перерождается, точно синяя птица у Метерлинка, и превращается в ремесло, и лишь одна наиболее важная крупинка ее сохраняется до нового возрождения театра, который берет эту унаследованную крупинку великого, вечного и прибавляет к ней свое новое. В свою очередь, и оно несется следующим поколениям и снова на пути растеривается, за исключением маленькой частицы...»

Думаю, что неслучайно новое поколение купаловцев ищет сегодня свой путь, свое направление в пластике, в выразительности жеста, в отточенности движений («Крывавая Мэры» — реж. А. Гарцуев, 1996 г., «Болей чым дождж...»— реж. П. Адамчиков, 2001 г.). Бесспорно, они привнесут что-то новое, что-то свое, но главное, чтобы не были сметены ветром «наиболее важные крупинки»...

Откровенно говоря, по поводу будущего у меня никогда нет «похоронных» настроений. Уходят люди, уходят талантливые люди, гибнут дела, замыслы, но движение вперед в любом театре остановить нельзя. Невозможно. Его можно только затормозить. Затормозить неглубокой драматургией, серой режиссурой, поверхностной актерской игрой. Печально, если период так называемого «торможения» затягивается. Но я верю, что все, перерождаясь, возрождается, приобретает новые очертания, новые краски и мчится дальше, мчится к неизвестным просторам будущего...

СОРОКОВЫЕ — РОКОВЫЕ...

Война переплетала наши судьбы, цепляла, разрывала, опять соединяла, сплетая невероятные жизненные ситуации, порой трагические... Это было не просто суровое время, это была наша история, наша судьба...

22 июня 1941 года. Первый день войны. Театр - в моей родной Одессе на гастролях. Утро. Воскресенье. Я что-то читала, и в это время по радио прозвучало выступление Молотова. Боже мой, а рядом никого нет! Стефания Станюта, с которой мы вместе жили, ушла на утренний спектакль. Не понимая толком, что произошло и чем это все грозит, я только почувствовала, что случилось что-то страшное, и бегом помчалась в театр. Прибежала. Леонид Рахленко готовился к очередному выходу на сцену. (В это утро купаловцы показывали спектакль «Хто смяецца апошнім» по пьесе Кондрата Крапивы. Рахленко играл роль Горлохватского.) Я прямо к нему с испуганными глазами: «Леонид Григорьевич! Я только что слышала выступление Молотова. Война! Напали немцы!..» Он сказал: «Тише, тише!.. Не паникуй, пожалуйста. Этого просто не может быть». Вот так был воспитан наш советский народ. В полной убежденности, что мы все находимся за крепкой спиной. Рахленко ушел на сцену, а к театру стали подходить все, кто не был занят в утреннем спектакле. Состояние у каждого было жуткое, ведь в Минске остались семьи, родственники.

Вскоре собралась вся труппа. По радио передали, что «бомбили Минск»... Наступили минуты какого-то оцепенения, сквозь гнетущую тишину прорвался женский плач. Лица всех были суровыми и сосредоточенными. Каждый вспоминал родных и близких, отгоняя от себя страшные мысли.

Моя мама и муж с сыном (от первого брака у Оскара Абрамовича был мальчик Виктор, который жил с нами с 2-летнего возраста) остались в Минске. Куда-то бежать звонить — было бесполезно. Связь с Минском прервалась

Позже я узнала, что муж с Виктором пешком шли по московскому направлению. Железная дорога была повреждена, многие дома были разрушены (в том числе и дом, в котором мы жили). В то время в Минске на гастролях находился МХАТ во главе с Москвиным. Оставив все декорации, они уходили из Минска через Борисов. Москвин, встретив на дороге моего супруга с ребенком, принял его «под свое крыло». Шли пешком. Их вел какой-то местный мальчик, который только что потерял своих родителей. Через несколько дней они добрались до Можайска, а оттуда уже им помогли доехать до Москвы.

Мне рассказывали, что 22 июня в Минске за Москвиным присылали машину и предлагали ему как депутату Верховного Совета уехать первому. Гнев исказил его лицо. Москвин так стукнул кулаком по столу, что разбил на нем стекло:

— Как депутат Верховного Совета я уеду последним,— сказал он и выставил посланца.

У нас в Одессе ситуация была несколько иной. Нас не бомбили, и машин не предлагали. Но нужно отдать должное директору, Фане Аллер, которая тут же пошла в обком партии, немедленно связалась с какими-то людьми, которые должны были решить судьбу театра, и каждый день звонила в Москву. Она быстро мобилизовала всех на то, чтобы обслуживать госпитали, помогать раненым. Уже появились первые раненые, первые разговоры о войне и о тех бедах, которые принесло нам это горе. И через какое-то время Фаня Ефимовна, приложив максимум усилий, вывезла театр в Москву. До отъезда наш театр продолжал обслуживать зрителей, притом бесплатно. Двери в театр были всегда открыты. Кроме того, артисты образовали бригаду в госпитале и дежурили постоянно. Вероятно, такова наша актерская профессия, мы отдаем себя до последней минуты, пока дышим. Конечно, все находились в каком-то тревожном ожидании...

Наконец нам была дана команда срочно выезжать последним эшелоном. Фаня Ефимовна приказала оставить все декорации, взять только белорусские национальные костюмы. Всё. Остальные

вещи бросить, иначе нас не посадят в поезд. И вот мы двинулись этим последним эшелоном. На всех остановках по дороге в Москву мы бегали по станциям и кричали: «Едет белорусский театр!.. Едет белорусский театр!.. Кто знает, что произошло в Минске?!» Надя Глебова, жена Глеба Павловича Глебова, услышала нас на каком-то полустанке. Мы подхватили ее с детьми и привезли с собой в Москву. В Москве нас поселили в гостинице «Якорь». Аллер сразу пошла в министерство и несколько дней штурмовала всевозможные преграды, пока Купаловский театр не получил назначение в Томск.

Я, встретившись с мужем в Москве, узнаю, что его назначили в Ашхабад директором русского театра, и уезжаю с ним. В то время, вместе с мужем находился и его сын Виктор, которому шел только шестой год. Конечно, я понимала, что на новом месте, а особенно в первое время, им были крайне необходимы и женская забота, и внимание, поэтому уехала вместе с семьей.

Ашхабад встретил нас очень приветливо. Было ощущение, что все люди вокруг как-то сразу изменились, они словно придвинулись, потеснились друг к другу. Косые взгляды, размолвки, неурядицы — повседневная наша мелочь — все это отошло, оттеснилось войной и общими заботами.

Почти год я работала в Ашхабадском драматическом театре, не переставая думать о тех, кто остался в Минске, о маме, об обстановке на фронте. А сведения с фронтов поступали все тревожнее и тревожнее. Они болью отзывались в сердце. Появились первые похоронки. Но никто и мысли не допускал о поражении. Многие рвались на фронт. Услышав, что в Москве активно формируются фронтовые театры, я покинула Ашхабад. Мне казалось, что без меня Верховный Главнокомандующий не справится со своими заданиями.

В то суровое время многие актеры стремились на передовую. Вероятно, в этом и ощущается внутренняя природа нашей профессии: «Когда гремят пушки — музы не могут молчать».

В конце 1942 года один из режиссеров МХАТа, мой педагог Иосиф Моисеевич Раевский набирал актеров для своего фронтового театра. Случайно встретившись в ГИТИСе, я объяснила ему, что очень хочу быть поближе к фронту, поступить в театр, который бы выезжал на передовую. Он сказал:

— Прекрасно. Как раз я и организовываю фронтовой театр. Иди ко мне.

Я всплеснула руками:

- Боже мой! Иосиф Моисеевич, и Вы можете решить мою судьбу?

- Безусловно. Я сейчас набираю труппу. Должно быть

минимальное количество человек, потому что тогда будем более портативны, более подвижны, более маневрены и сможем легко передвигаться с места на место в нелегких военных условиях, а в особенности учитывая, что грядет зима.

Он сразу меня зачислил, а через некоторое время собралась вся наша труппа. Таким образом, в конце 1942 года в Москве у популярного журнала «Огонек» появился театральный тезка. Под крылом этого теплого, светлого названия и существовал наш небольшой фронтовой театр «Огонек».

Начинались наши репетиции в газоубежище дома № 12 по улице Горького. Мы подготовили три программы, которые были приняты Дирекцией фронтовых театров, и в начале 1943 года, получив распределение на линию Украинского фронта, фронтовой театр начал беспокойную походную жизнь.

Бесспорно, большим преимуществом нашего «Огонька» была его мобильность. Вся труппа состояла из нескольких актеров, баяниста (Сережи Козеева) и директора (Галины Клочковской, молодой, энергичной женщины). Женскую часть труппы представляли только два человека: Галина Павловна Гонтарь, актриса одного из московских театров, и я, раба Божья Броварская.

Мужская часть труппы состояла из Володи Балашова, выпускника актерского факультета ГИТИСа (после войны он приобрел широкую известность как диктор Всесоюзного радиовещания), Федора Липскерова, выпускника режиссерского факультета ГИТИСа, который был автором, режиссером и популярным конферансье многих эстрадных номеров нашего театра, и старейшины «Огонька», уже довольно немолодого актера Тимофея Степановича Хлыстова.

Мы очень любили свой маленький театр. Конечно, для всех нас это была неожиданная форма существования в искусстве, но наша преданность театру была истинной.

Иногда у нас было по 5 (!) спектаклей в день. Мы переезжали в кузове грузовой машины из одного места в другое.

Часто сценой для выступления служила просто лесная поляна. Мы любили шутить: «Лучшая мировая сцена, где акустика под каждым кустиком!» Порой, не успев начать концерт, слышали команду: «Все в укрытие!» - над нами появлялся вражеский самолет. «Антракт» длился полчаса, а потом - все равно наше выступление.

Вместе с армией наш «Огонек» и наступал и отступал. Однажды после концерта в одном из полков мы попали на заминированную дорогу, и лишь невероятная случайность спасла от беды грузовик, в котором мы ехали.

Невозможно забыть тот момент, когда нам скупо и лаконично сообщили, что части, в которых мы сейчас работаем, попали в окружение. Перед командованием стояла задача: наиболее точно выбрать момент для прорыва. Удивительно, но командир прежде всего подумал о нас, потому что в данной ситуации ему казалось, что именно артисты были более беззащитны: «Значит, так. Ваш грузовик (а у нас был грузовик) будет двигаться в самом центре. Впереди, по бокам и сзади будут ехать постоянно стреляющие орудия». Машина, которая двигалась за нами, ехала задом наперед. Она стреляла навстречу идущему окружению, потому что кольцо сжималось.

И когда, наконец, удалось прорваться, командир батальона, буквально постаревший на наших глазах, бледный, весь покрытый испариной, сказал: «Ну все, считайте, что мы родились в удачный день».С чем только не приходилось встречаться! Нас бомбили, обстреливали орудийным и минометным огнем, но «Огонек» все равно продолжал гореть и делиться своим теплом с фронтовым зрителем.

Помню, перед самым Первомаем, попав под артиллерииский обстрел фашистов, мы все же добрались до дивизиона «катюш» и оказались на передовых позициях. За «героическое прибытие на передовые и хороший концерт» командир распорядился щедро накрыть нам стол.

На следующий день, Первого мая, я встала очень рано. Пять часов утра. Тишина. Ни выстрела, ни шума. Непривычная звенящая тишина, от которой мне стало невыносимо жутко. Словно природа притаилась в ожидании страшного удара. Согнувшись, почти не дыша, я осторожно пробралась по окопам на командный пункт.

— Сюда нельзя!..

— Я на минуточку. Что случилось? Почему так тихо?Подошел командир (у него была редкая украинская фамилия — Пидопрыгора) и тихо сказал:— Они думают, что мы сегодня будем отмечать праздник Первого мая.Он подвел меня к перископу и разрешил посмотреть. Немцы находились на расстоянии 120—150 метров. Они брились, смеялись, что-то кричали по-немецки, смысл доносившихся слов заключался в том, что «русские сегодня будут пить».

Командир усмехнулся:

— Они ошибаются. Мы сегодня будем не пить, а бить. И бить крепко...

Спустя несколько месяцев в газете «Правда» был напечатан список награжденных почетным званием Герой Советского Союза. В этом списке я прочитала фамилию командира дивизиона

«катюш» Пидопрыгоры, вспомнила его мягкий украинский выговор и искренне порадовалась за него и за то, что судьба сталкивала меня на фронте с замечательными людьми.

Почему-то я не вспоминаю войну только в черном цвете. Может быть, потому, что я была молодой и вокруг тоже было много молодых. И несмотря на то, что мы все находились под определенным психологическим прессом, постоянно помня об опасности, все равно были улыбки, был юмор, было какое-то согревающее сердечное тепло и желание дарить радость.

Зритель на фронте особый зритель. Мы испытывали доброжелательное отношение к нам от рядового до генерала. Они настолько были внимательны, настолько счастливы, настолько благодарны, что невозможно было передать то полетное ощущение радости, которое охватывало и нас, артистов, после каждого концерта. Мне казалось, в тот момент все были одержимы общей идеей и каждым артистом владела потребность жить и работать только для фронтового зрителя. Этим отличались мы от многих театральных бригад, выезжающих в армию на короткое время.

Спустя несколько месяцев (перед немецким наступлением) Верховный Главнокомандующий отдал приказ всем невоеннообязанным покинуть передовую.

И мы выехали в Москву. Наша труппа артистов спустя какое-то время получила назначение на Карельский фронт, но мне по семейным обстоятельствам пришлось поехать с мужем и Виктором, который в то время был тяжело болен, в Пензу.

В Пензе я пробыла один год. Нам дали крохотную комнатку в перенаселенной гостинице. В городе было очень много эвакуированных людей, но все относились друг к другу с теплотой и терпением. Меня сразу приняли в Пензенский драмтеатр. Приняли хорошо, коллектив театра был очень доброжелательный, и уже с первых дней пришлось целиком и полностью включаться в работу. В этом театре я сыграла Ирину («Три сестры» А. П. Чехова), Роксану («Сирано де Бержерак» Э. Ростана), Аннушку («Обыкновенный человек» Л. Леонова) и центральные женские роли в «Последнем кафе» Н. Шкваркина и в пьесе К. Симонова «Так и будет».

Было радостно, что дела на фронте шли уже хорошо, что советские войска подходили к Берлину. Никогда не забуду солнечный майский день окончания войны.

Все жители города — инженеры, рабочие, артисты — все без исключения, высыпали на улицу. Бесконечный поток ликующих людей! И я в этом счастливом радостном потоке мчалась то к центру города, то на какие-то улицы, то в какие-то районы, куда

меня несло вместе с ликующей толпой. Вокруг нескончаемый хоровод улыбающихся лиц. Удивительное состояние! Люди обнимались, плакали, благодарили друг друга. И я кого-то радостно обнимала, что-то радостно кричала, кому-то махала руками, существовала в каком-то полетном беспамятстве. И в таком же «ненормальном» состоянии была вся Пенза, все города и села. И вся страна. Конец... Конец войне!..

Прошло уже много лет... Мы перешагнули в третье тысячелетие. Сегодня смотрю на молодежь и думаю о том, как много изменилось в нашей жизни. Так и должно быть. Это нормально. Только бы не менялись наши чувства и не зарастала память.

...По радио звучит песня «Огонек» и я мысленно возвращаюсь в те «сороковые — роковые...». Вероятно, у каждого в жизни есть определенные моменты какой-то высшей собственной необходимости. Мы ощущаем эти моменты «оголенным нервом своей души». И эта необходимость и причастность к чему-то великому и настоящему дает удивительную подпитку всей дальнейшей жизни, дает сознание того, что и твоя частица душевной энергии влилась в солнечный поток побеждающей Любви...

Кто знает, может быть, там, на фронте, моя улыбка была последним согревающим лучом солдату, который после концерта уходил в бой и... не возвращался. Кто знает...

РЯДОВЫЕ МЕЛЬПОМЕНЫ

Перебираю старые фотографии... Из прошлого высвечиваются имена, лица, голоса и события... Что-то ярко, что-то уже блекло... Я — не театровед и не театральный критик, чтобы анализировать ту или иную творческую судьбу. Нет... Я всего лишь актриса, актриса, которая вспоминает...

***

Придя в Купаловский театр, я почти сразу (как говорят в Одессе) «пришвартовалась» к Ольге ГАЛИНОЙ. Ольга Владимировна — прежде всего — интеллект, а потом уже замечательная актриса и обаятельная женщина. Галина была воспитанна, интеллигентна, обладала редкой выдержкой. Это была актриса тонкого вкуса и исключительной сценической культуры.

Высокая, статная, красивая, умеющая и имеющая право играть самые лучшие драматические роли, Ольга Владимировна была чрезвычайно скромна и часто говорила: «Нет-нет, что Вы, я это не вытяну, я этого не сыграю. Нет, это должна играть Лидия

Ивановна Ржецкая или Вера Николаевна Полло». Это был человек, абсолютно лишенный эгоизма. У каждого из нас время от времени буква «я» все-таки вибрирует, а Галина умудрялась эту букву куда-то прятать.

Помню, в 1948 году, когда я работала в Куйбышевском драматическом театре, Галина прислала мне очень короткое письмо: «Зина, у нас в Минске убили Михоэлса». Все. В трудные минуты она была так лаконична, что за каждым словом чувствовалось объемное многоточие. Поразительная наивность и чистота, которую Ольга Владимировна сумела сохранить до конца своих дней, постоянно удивляли окружающих. Очень метко сказал о ней Лев Литвинов:

«Галина — это образ женщины-интеллигентки, с детской непосредственностью, свежестью чувств, это — образ, овеянный лирикой А. П. Чехова...»

В ней сочеталась удивительная конкретность, осязаемость, реальность и при этом редкая духовность, интеллигентность и тонкость. Может быть, в этом и скрывался секрет неповторимости таланта Ольги Владимировны Галины. В те годы, пожалуй, она одна из немногих с блеском исполняла роли гордых аристократок. Драматические и трагедийные ноты выразительно окрашивали ее сценические работы. И в то же время это была актриса «спрятанной» эмоциональности. В ней постоянно была некая недосказанность. Я вообще считаю, что сила актрисы (и даже любой женщины) в недосказанности.

Поражала ее глубокая образованность. Ольга Владимировна очень хорошо владела английским и французским языками и тем не менее самостоятельно принялась за изучение... чешского. Моему удивлению не было предела. Ты ж понимаешь,— чешский?! Кому и зачем он нужен? И однажды не выдержала: «Ольга Владимировна, но ведь, изучая довольно редкий иностранный язык, нужно с кем-то общаться». Галина мягко ответила: «Зиночка, я общаюсь с книгами...»

Галина удивляла меня какой-то особенной духовностью и натуральностью. Временами приходило ощущение, что вся ее внутренняя жизнь просматривалась насквозь. И только со временем пришло понимание, что эта ясность и простота были не только многогранны, но и многозначны. Как сказала одна из ее учениц, Татьяна Мархель: «Ольга Владимировна несла в своей душе что-то неуловимо духовное, связанное в нашем понятии с образом прославленных мастеров XIX столетия». И с этим нельзя не согласиться.

В Купаловском театре было много ярких и талантливых мужчин, но мне почему-то захотелось начать свои воспоминания

с женщины. Может быть, потому что женщин в театре всегда больше и творческие судьбы их выстраиваются гораздо сложнее.

***

Вера Николаевна ПОЛЛО...

Красавица необыкновенная! Крупная, смелая, броская, независимая. (Она могла зависеть только от любимого мужчины, но это уже ее личное дело.)

Я убеждена, что легенда о красоте многих прославленных актрис идет, в большинстве случаев, от их веры в нее, от ощущения солнечной радости и легкости, которые сопутствуют этой вере, и, конечно, от счастья, которое дает им игра на сцене.

Полло любила красиво и ярко одеваться, носила какие-то интересные шляпы, придумывала оригинальные детали, аксессуары... Аккуратная прическа, завиток, легкий румянец, ямочки (ох, уж эти ямочки!) — она всегда была воплощением элегантности и красоты. Вера Николаевна считала, что царица природы — только женщина! Меня поражало, что уже будучи в возрасте, актриса сохранила светящиеся молодые глаза.

Надо сказать, что необыкновенная жизнерадостность и любознательность всегда помогали на сцене ее яркому комедийному таланту. В 1946 году Л. Литвинов поставил замечательный спектакль «Рамэо і Джульета» по пьесе В. Шекспира. Полло играла в спектакле роль кормилицы. Из Москвы приехал известный шекспировед Михаил Михайлович Морозов и, посмотрев белорусскую трактовку пьесы, был очарован нашим спектаклем. А образ кормилицы, который так виртуозно выстроила Вера Николаевна, он назвал «одним из самых лучших образов кормилицы за всю историю советского театра».

Полло легко и уверенно подавала любое преувеличение своего персонажа. Какая это была Агата Пусторевич из «Паўлінкі»! Актриса играла эту роль почти 30 лет. Без улыбки смотреть на ее героиню было просто невозможно. Уже в подборе интонации «тудэма-сюдэма» плескалось море веселья! В свои «разборки» с мужем она вносила столько вдохновения, огня, сочного национального юмора, что это превращалось в сказочный праздник актерской игры. Неслучайно к юбилею Веры Николаевны, актеры сочинили теплые стихи в адрес ее любимой роли:

...Вы — цудоўная Агата,
Як без Вас сумуе хата;
Хай артыстак будзе зграя,
Ды ніхто так не сыграе!..

И в самом деле, так сыграть эту роль больше не удавалось никому. Ну, а когда Полло играла жену Горлохватского в спектакле «Хто смяецца апошнім» по пьесе К. Крапивы (1939 г., реж. И. Раевский, Л. Рахленко) — это был просто концерт!

Вера Николаевна была словно соткана из солнца, женственности и влюбленности в свою профессию. Она все время пылала, ее всегда было много. Она была такой жизнелюбивой — просто позавидуешь.

Уже немолодая женщина, она умела эффектно вести себя и в жизни и на сцене. Умела быть обворожительно-обаятельной, женственно-беззащитной и при этом была наделена властной твердостью характера. Полло великолепно знала белорусский язык и все время боролась за чистоту речи. Ее раздражало, если актеры допускали речевые неточности. Был у нас талантливый, но очень своеобразный артист Борис Кудрявцев, родом из Рязани. Он умудрялся переносить свою рязанскую растяжку в мелодику белорусской речи. И когда Кудрявцев говорил: "Уже свиитило™», Вера Николаевна тут же вспыхивала и готова была испепелить его на месте.

Полло была женой известного художника Бориса Малкина, который делал оформление к спектаклю «Паўлінка». Борис Евсеевич был на 12 лет ее моложе. Кудрявый красавец мужчина, всегда подчеркнуто вежливый и изысканно галантный, он постоянно сохранял на лице ласково-ироничное спокойствие. Для меня этот человек так и остался неразгаданным. Когда Малкина не стало, Вера Николаевна продолжала очень ревностно относиться к подбору костюмов, причесок и грима в спектакле «Паўлінка». Она не стесняясь могла подойти к актрисе и сделать замечание: «Ми-и-иленькая! Что это у тебя? Локон страсти? Нет-нет, миленькая, причешись гладенько. А что за губы? Куда ты собралась с такими губами?..»

Вера Николаевна Полло, бесспорно, была очень талантливым человеком, она была эффектная актриса и настоящая женщина.

ОТСТУПЛЕНИЕ АВТОРА

И все-таки, мне кажется, что творческая судьба Веры Николаевны Полло не была столь безоблачной. Ее судьба была неотделима от всех многочисленных проблем, которые на протяжении всей жизни подстерегают актеров. В архиве сохранилось письмо Веры Николаевны (на 12 листах), написанное с болью в сердце в адрес художественного совета Купаловского театра. Привожу отрывок:

«1955 год.

...В шести спектаклях, которые были в последнее время выпущены в нашем театре, я не получила *ни одной* роли! ...Руководство театра, составляя репертуарный план, **обязано** думать о том, **что** необходимо предложить конкретным актерам... Обидно, когда *годами* не имеешь роли и не только потому, что их мало, но и потому, что тебе не хотят их давать. Кто не поймет того глубокого волнения, которое потрясает творческий организм? Я хочу спросить вас: что делать актрисе в таком положении? Окончить свою жизнь в сценическом безмолвии? Спокойно умирать от творческого голода только потому, что тов. Санников «не видит» меня, а у тов. Рахленко «глубокие корни» отношений ко мне. Константин Николаевич, я хочу сказать прямо в лицо то, что все здесь присутствующие говорят за твоей спиной: «Разве можно в каждой пьесе давать роль своей жене, независимо от того, подходит она ей или нет?.. Надо же на всякий случай помнить, что ты не только муж, но и режиссер театра!..»

Без комментариев я приведу скромный отрывок одного из художественных советов, на котором Полло «проводили» на пенсию.

«...27.03.64.

С.С. Бирилло. Нужно думать о дальнейшей судьбе театра. Пребывание в театре Полло, Шинко, Шашалевич тормозит рост театра. У них в основе лежит утверждение своего «я», ушли же из театра О. Галина, И. Жданович, ушли сознательно, не по болезни. А эти товарищи думают только о себе. Ведь понимает тов. Шашалевич, что она играть-работать не может, а не уходит на пенсию — только чтобы получать деньги. Придет мой срок, и я не буду свиньей и уйду, уйду спокойно на пенсию.

В.И. Дедюшко. Если люди хотят работать, могут работать — выгонять их вон? Почему? Партия призывает могущих работать — работайте! А Вы — гнать на почетный покой! Кого Вы **проводили** на почетный покой?! Ни Молчанову, ни Жданович, ни Владомирскому «спасибо» не сказали. Я категорически против этого и буду продолжать эту линию полного несогласия...

П. В. Люторович. Я тоже думаю сейчас о судьбе театра... Но ведь в «Павлинке» лучшей Агаты, чем Полло,— нет. И вы все это знаете.

Прошло почти полвека. Что-нибудь изменилось? В беседе с художественным руководителем театра Валерием Николаевичем Раевским понимаешь, что ничего.

«...Когда «театральная семья» большая — это дает только негативные результаты. В театре должно быть не более 30 человек, а если их 60—80, они уже «не живут», а толкают локтями

друг друга. И режиссура здесь не виновата. Куда деть всех?! Сегодня в театре им. Я. Купалы более 60 человек. Это много. Если разделить их на две труппы, то они смогли бы спокойно существовать. Так делится МХАТ, Таганка и т. д. Когда «семья театра» огромная, то вместо творчества начинается выяснение взаимоотношений. Правда, у нас в Беларуси несколько иная ментальность. «Сціпласці» больше и теплоты. Хотя случается, что и «пагрызваюць трошкі», но это так, я бы сказал «з лянотай».

У Станиславского была идеальная труппа — 27 человек. Поэтому они все были заняты. А у нас — более 60. И большая половина из них — женщины. Женщин вообще в театре должна быть одна треть. А их... Это не значит, что я предлагаю завтра всех увольнять. Боже упаси! Но только одна треть, потому что все хотят играть, все...

Это действительно так. Потому что все актеры хотят играть. И в молодом возрасте и в преклонном... Хотели играть полвека назад и хотят сегодня. Ах, Валерий Николаевич, видно до конца дней Вам придется ложиться спать с мыслями о Нине Пискаревой, вставать с мыслями о Марии Захаревич, обедать с мыслями о Лилии Давидович... И так бесконечно.

Потому что и жизнь — театр, и мы в ней — все... при всем».

***

Конечно, я не моту пройти мимо такой яркой личности, как Лидия Ивановна РЖЕЦКАЯ. Она была великолепной артисткой, очень интересным человеком, совершенно потрясающей матерью, бабушкой и женой. Ее таланта хватало на все эти человеческие проявления. Я не видела Лидию Ивановну в молодости, но ее характерные роли оставили в моей памяти глубокий след. Она умела емко наполнять образ и, играя даже бытовые роли, никогда «не бытовила» на сцене. Вспоминаю ее Альжбету в спектакле «Паўлінка», где актриса, как говорят, «твердо стояла на народной почве» Купаловского театра. Баба Лида доставала из печки капусту, и всем казалось, что в зале — ощущение запаха еды. Хотелось попробовать! А как она ловко управлялась с ухватом. Уникальный синтез импровизации и подлинного ощущения жизни. А нарезание хлеба! Крестьяне кладут хлеб к груди и режут движением ножа к сердцу. Так резала Ржецкая. Эти детали сыграть нельзя, они идут изнутри.

Актриса хорошо чувствовала комедию! Я помню ее блестящую Фрозину из пьесы Мольера «Скупы». Шедевр! Там были и художественная легкость, и ирония, и ум, и талант. И несмотря на некоторую полноту (этакая кустодиевская красавица), рождалось ощущение, что она легка, как пушинка. Я

играла с Лидией Ивановной в спектакле «Даходнае месца» по пьесе Островского, где у нее была роль Кукушкиной. Даже Малый театр мог бы позавидовать ее исполнению. На образ работало все — пластика, великолепная походка, своеобразная речь — все в единстве! Удивительным образом актриса всегда могла отыскать в своих героинях что-то новое и выражала это по-актерски смело, свободно, широко, научившись выбирать и пристрастно подчеркивать главное, что ее волновало в их судьбах.

Конечно, Ржецкая — это уникальное явление. Но мне все же кажется, что она осталась как бы полураскрытым талантом. Критики скуповато писали о ее творческих находках, а они были поразительны. И теперь, оглядываясь, казалось бы, на гармонический актерский путь актрисы, на яркие вершины этого пути, приходится все же признать, что не так он был гармоничен по отношению к ее таланту. На сцене ее талант не был исчерпывающе использован.

Объективно, Ржецкая была актрисой настолько крупного дарования и собственной темы в искусстве, что имела полное право на спектакли для нее поставленные. Но ни одна из прославленных ее работ не была задумана руководством театра как спектакль ради Ржецкой. Актерски она могла расти только в границах творческой дисциплины Купаловского театра. Ржецкая была героиней театра, но... в ансамбле исполнителей, играющих прежде всего пьесу, а не роли. Мне обидно, что Лидия Ивановна не сыграла ни одной (!) главной роли. А как блестяще смогла бы Ржецкая воплотить все свои природные данные, например, в Вассе Железновой.

Васса Железнова — это ключ к Ржецкой. Можно только представить: громадная, мощная, загнанная в условия злобного ничтожества окружающих — ее Васса могла бы стать одной из актерских вершин Купаловского театра. Ржецкая обладала сильным, властным характером с мощным темпераментом, который не плюсовался на сцене, а, наоборот, сдерживался. Но каждую минуту зритель чувствовал, если эта актриса «выпустит на волю» себя. О-о-о-о!.. Не приведи, Господь!.. Театр взорвется, и актеры полетят со сцены в разные стороны. Но Ржецкая крепко держала себя в руках и поэтому была сильна и мощна. Выплескивалась лишь небольшая ее часть, а дальше прятался громадный айсберг чувств, страсти, мощного темперамента... Наружу выходили только сила и воля.

Многие годы Ржецкая играла «народно-крестьянские» образы, попросту говоря, «сидела на белорусских бабках», правда, великолепно воплощая их в спектаклях, но ведь в ней была запрятана такая драматическая пружина... Мне кажется, что

Рахленко, будучи главным режиссером, имел полное право поставить для Ржецкой хотя бы одну пьесу. Почему-то для Алисы Коонен Таиров смело ставил пьесы, и это считалось вполне нормальным, а поставить для Ржецкой — никому и в голову не приходило! В купаловском коллективе была абсолютно иная атмосфера. Прежде всего, это была общая семья, в которой Ржецкая являлась еще и председателем месткома.

Лидия Ивановна все время ходила по каким-то инстанциям и ведомствам, требовала для актеров ставки, звания, квартиры... И если Ржецкая, например, кому-то пообещала, что пойдет к министру и будет просить комнату, потому что у актеров родился ребенок и они живут где-то в закуточке, то она действительно шла, настойчиво просила и добивалась своего. Ведь неслучайно Лидию Ивановну все называли за глаза просто и по-домашнему «мама Лида». Прошло столько лет, а в театре не появилось ни «мамы Лиды», ни «мамы Ляли», ни какой бы то ни было другой мамы.

А какая она была прекрасная кулинарка! Каждый год, в апреле, мы постоянно ходили поздравлять ее с днем рождения, и я, как ребенок, искренне наслаждалась ее воздушми пирожками. Грациозная Татьяна Алексеевна все время меня одергивала: «Зина! Ты уже достаточно «укрепила свою талию. Куда больше?»

С Лидией Ивановной я не однажды жила на гастролях в одной комнате и видела, как эта хозяйственная и внимательная женщина была беспощадна к тому, что «не вплеталось» в нормальную жизнь Купаловского театра.

Человек архидисциплинированный, точный и обязательный, Ржецкая не могла терпеть беспорядка и была настоящей грозой пьяниц. Подобно Фаине Раневской, она умела как-то эффектно зажимать губами сигару: «Мы выгоним всех пьяниц каленым железом. Здесь вам не место!..» Это было жестко, но принципиально. С ней двух слов не говори. Разве можно забыть, как она в образе «грозной Кабанихи» стояла у служебного входа, «блюдя» нравственную чистоту после премьеры? Молодой Геннадий Овсянников постарался быстренько, бочком прошмыгнуть куда-то в сторону.

— Гена! Подойди сюда!.. Дыхни!

— Х-х-х...

— С-с-сукин сын!!!

Все. Комментарии были излишни. Если Ржецкая чего-то внутренне не принимала, то боролась с этими проявлениями беспощадно. Хотя временами и ей порядочно доставалось. Мало того что ее второй муж, Леонид Рахленко, был не белорус, так он еще и моложе почти на десять лет. «Ну куда это годится?..» А

один о-очень известный белорусский критик (царствие ему небесное) публично бросил фразу: «Вместо помощи театру Ржецкая и Рахленко создают обстановку семейственности и групповщины».

Что говорить... Всего хватало, но досадно, что несмотря на, казалось бы, прочное положение в театре, Ржецкая, к великому сожалению, так и не смогла до конца реализовать свои творческие возможности.

Вспоминаю наши гастроли в Польше. Это был 1955 год. Известная польская актриса Ядвига Хайнацка, посмотрев ее Кукушкину, с грустной интонацией сказала:

— Матка Боска! Какая актриса!.. Какая могла бы быть пани Дульская! И она в вашем театре абсолютно не раскрыта. Почему?..

Действительно, почему?..

Ржецкая была яркой актрисой первого поколения купаловцев, и я надеюсь, что со временем наши уважаемые критики напишут об этом удивительном человеке свои творческие исследования.

***

Ее муж, Леонид Григорьевич РАХЛЕНКО, был не менее крупной фигурой среди звезд Купаловскоto театра. Помню, как Мирович рассказывал... (Что делается? Я не помню, какие вчера таблетки пила, но зато ярко помню многие страницы довоенного времени.) Так вот, Мирович рассказывал, как в 1929 году, после Ленинградского театрального института, в БДТ-1 приехал актер очень хорошего роста, статный, красивый, с четкой дикцией и умными глазами. Евстигней Афиногенович попросил его сделать этюд «обезьяна в клетке». Что вытворял Рахленко, не поддается никакому описанию! Мировичу казалось, еще чуть-чуть, и «гэта малпа» не постесняется забраться на стол комиссии. Его приняли единогласно.

Когда я пришла в театр, Рахленко играл яркие, разнохарактерные роли. В то время огромным успехом пользовалась пьеса «Хто смяецца апошнім» (К. Крапива, 1939 г.). Эта пьеса шла почти в 80 театрах нашей страны и несколько десятилетий украшала афишу Купаловского театра. Леонид Григорьевич был великолепным исполнителем Горлохватского! Он сыграл эту роль более 400 раз, и когда спектакль уже не шел на сцене, Рахленко довольно часто показывал своего героя на концертах. Его Горлохватский продолжал существовать, как реальный человек.

Рахленко умел четко конструировать свою роль. Он не просто шел по интуиции, как Глебушка, а выстраивал свою конструкцию

«научно». Это всегда было продумано и интересно. Поскольку Леонид Григорьевич совмещал в театре две профессии, актерскую и режиссерскую, то первая оставалась основной, так как спектакли его какими-то новыми находками не выделялись. Они были хорошо разработаны, но никогда не бывали яркими и неожиданными. К сожалению, он часто смотрел на режиссуру глазами актера.

Рахленко был выдающимся артистом, неординарным человеком, но режиссура его не отличалась чем-то оригинальным. Его спектакли были грамотны, но они редко создавали какой-то шумный успех. Что делать... Не так много режиссеров, способных вырываться за рамки вычного, подобно Товстоногову, Эфросу, или Питеру Бруку. Режиссура «такого полета» — это всегда от Бога.

Меня удивляло, что почти все спектакли в нашем театре Рахленко знал наизусть. Даже когда шли не его спектакли, он тихонько садился в ложу и наблюдал за реакцией в зрительном зале.

Леонид Григорьевич был главным режиссером Купаловского театра, и довольно часто на многих художественных советах его анализ спектакля или роли был весьма неожиданным для самого тонкого и изощренного театроведа. У него был такой изобретательный лексикон, что даже при отрицании или утверждении чего-то (при всей его субъективности) просматривалась очень четкая, выстроенная логика. Понимаешь, что оно вроде бы и не так, совсем не так. А послушаешь его и подумаешь: «Нет, именно так. Он прав». Поразительно!

Как у всякого творческого человека, у Рахленко не все шло ровно и гладко. На то она и жизнь, чтобы преподносить нам «свои сюрпризы». Ольга Галина рассказывала мне, что был даже период (во время войны, в Томске), когда Леонид Григорьевич ушел из Купаловского театра и какое-то время работал артистом Малого театра. Вероятно, были причины. Не знаю... В Одессе говорят: своя рубашка любой застиранности ближе не только к телу, но и к душе. Эта ситуация каким-то образом прояснилась, и Рахленко через некоторое время вернулся обратно в Купаповский театр.

Творческие взаимоотношения — область сложная и болезненная. Тут сталкиваются обнаженные интересы людей. И если нет выдержки, доброжелательства, не хватает такта, терпения, ума и человеческой мудрости, то столкновения неизбежны. Иногда это приводит к тяжелым последствиям, которые дают о себе знать всю жизнь. В этом кроется фатальная жестокость нашей солнечной профессии.

Мне вспоминаются грустные глаза Рахленко, когда не стало

Лидии Ивановны. Я жила с ним в одном дворе, и мы с ним часто беседовали. Однажды при разговоре у него тихо вырвалось:

— Зина, мне ее все время не хватает... Такая пустота...

Вероятно, Леонид Григорьевич понял, что для него значила Ржецкая только тогда, когда Лидии Ивановны уже не стало...

***

Я часто думаю о том, что наши роли все-таки не уходят бесследно, не растворяются в небытии. Они продолжают жить, наполняя энергией сцену, создавая особую, невидимую ауру. Вспоминая Леонида Рахленко в роли Горлохватского, я не могу не вспомнить образ Туляги, которого филигранно вылепил ГЛЕБОВ.

Про Глебова говорить спокойно нельзя. Не человек, а волшебник!

Без всякого театрального образования, это был актер удивительной органичности. Он мог оправдать буквально все, и сам, как ребенок, верил в то, что происходило на сцене. Может быть, отсюда возникала та удивительная искренность поведения на сцене, которой редко кто владел так, как Глеб Павлович.

Глебов — это актер интуиции, импровизации, актер своей непознанной стихии. Он работал так легко, как птица летает, как дышат люди, не задумываясь, когда делать вдох, а когда выдох. Он просто существовал в радостном и счастливом полете. Мне даже кажется, что и своим талантом он пользовался шутя. Он совершенно не знал, как, что и почему надо делать именно так. Природа и талант выливались из актера, как бурный, трудно сдерживаемый поток, режиссерам приходилось только управлять этим потоком, лишь слегка его корректируя.

Его Пранцись Пусторевич из «Паўлінкі» — классический эталон комедийного мастерства. Глебов играл в этом спектакле более 20 лет, и всегда выпукло и ярко. А его трюк с ложками до сих пор перед моими глазами. Помните, Пусторевич предлагает отцу Павлинки сделать «суд-перасуд» и бьет ладонью по ложкам? Ложки взлетали, лихо перекручивались каким-то кульбитом. Это же настоящее актерское чудо!

Ну, а про его Тулягу без восклицательных знаков и говорить нельзя. Туляга был неповторим, а его «дробненькая», семенящая походка и голова, которая все время куда-то пряталась, как у страуса, говорили о характере героя выразительнее любых слов. Конечно, надо отдать должное самой пьесе, написанной едко, остро и талантливо. Каждый ее персонаж был словно списан Кондратом Крапивой с наших актеров. Тетя Катя — Ржецкая, Горлохватский - Рахленко, жена Горлохватского — Полло — стопроцентное попадание, а Туляга — Глебов — вообще шедевр.

Самым высоким достижением в этом спектакле я называю роль Глебова. Это была идеальная актерская работа. Это была поэзия! «Поэзия трусости», если можно так сказать. Он так искренне нарисовал своего Тулягу, в любви к нему показал его таким несчастным и таким счастливым, таким богатым и бедным, таким одаренным и одновременно бездарным, что мне казалось, Крапива не сам придумывад этого Тулягу, а списывал с исполнения Глеба Павловича.

В 1948 году Литвинов поставил «Дзень цудоўных падманаў» («Дуэнья») по пьесе Р. Шеридана, где Глебов великолепно играл роль Мендозы. Это был веселый, теплый у жизнерадостный спектакль, в котором на протяжении 20 лет Глебов дарил зрителю завораживающую улыбку комедийного таланта.

По своей внутренней органике Глебов был актером характерным, комедийным, и, как правило, роли масштабного драматического звучания ему были не очень близки. И когда такие роли попадались (например, роль Каренина), он, как дисциплинированный актер, понимал, что надо экспериментировать, надо пробовать, надо искать, но его внутренняя природа не отвечала таким ролям. Это было, как говорят, не его направление, не его работа. Глебов — величайший комедийный актер, подымающийся до вершин трагикомедии.

В жизни Глеб Павлович был скромным и тихим человеком. Он практически не выступал на собраниях, никогда не умничал при обсуждении спектакля или пьесы. В лучшем случае, мог сказать: «Да, хорошая пьеса» или «Она мне не нравится». И это был весь его монолог.

Глебов был легкий и непосредственный. Я смотрела на него со стороны, и мне казалось, что он был чист, как родниковая вода. К сожалению, человеческие отношения сложны и часто запутанны, но тут — полное исключение из правил. У Глебова не было недоброжелателей. Таилось в нем что-то крылатое и наивно-детское, что всегда располагало сердца коллег. В театре его ласково называли «наш Глебушка». И что интересно, Глебов ведь никакой не общественник, у него никогда не было общественной работы, он не состоял ни в месткоме, ни в парткоме, не был членом партии, никогда не выступал на собраниях. Но это не помешало актеру своей прекрасной теплой улыбкой и детскими светящимися глазами совершенно спокойно завоевать сердца всех белорусских зрителей. Глебов был любимцем нашей республики и когда умер, его хоронил весь Минск. Ленинский проспект (теперь это проспект Ф Скопины) был плотно забит людьми!.. Могу только сказать, что второго Глебова не будет.

***

...Наши воспоминания имеют свои маяки и свои подводные камни. Откровенный разговор с прошлым — это всегда исповедь души.

Невозможно охватить в воспоминаниях полувековую историю Купаловского театра, а в театре я с 1937 года. Боже мой! Могу повторить за Фаиной Раневской: «Я так долго живу, что еще помню порядочных людей».

К сожалению, я не могу описать все яркие личности, чьи пути так или иначе пересеклись с моей творческой судьбой, но мимо отдельных имен мне трудно пройти спокойно. У меня было много великолепных партнеров по сцене, и один из них — незабываемый Борис Викторович ПЛАТОНОВ.

У этого актера тоже не было профессионального образования. В 1922 году прямо в солдатской шинели он пришел в Купаловский театр и остался в нем до конца своих дней. Удивительное дело: наши самые замечательные, самые талантливые, самые редкостные актеры были... самоучки. Но какая это была великолепная школа мастерства! Они учились у жизни, они были философы, художники и фантазеры. Они были озорные и серьезные одновременно и обладали уникальной актерской школой «высшего пилотажа».

Я жила с Платоновым в одном доме, и часто, возвращаясь с репетиций, Борис Викторович увлеченно «достраивал» свои актерские линии прямо на улице. Прохожие подозрительно оглядывались на нас. Представьте, что можно подумать, если на ваших глазах мужчина произносит такой монолог:

...Ты — прыгожая.
Ты — жаданая.
Ты — жанчына маіх мар,
Але я адмаўляюся ад цябе....
Я — свабодны...

Никому ведь и в голову не придет, что это продолжение репетиций, и в такие минуты я старалась быстренько «затолкать» Платонова во двор.

В те времена Борис Викторович был в центре всей общественности, в центре внимания самого высокого начальства. Он действительно был авторитетным, с его мнением считались, его избирали в различные организации и во все депутатские (как теперь говорят) «тусовки». Он был и депутатом Верховного Совета, и членом Президиума, и т.д. и т.п. В театре его искренне

почитали и уважали. Никто никогда не сказал о нем плохого слова. Он всегда был очень точным и дисциплинированным. Мог он и подшутить над тобой так, как никто. В глубине души Платонов был по-доброму хулиганистым и озорным мальчишкой. Однажды режиссер Борис Эрин пригласил меня и Бориса Платонова для серьезного разговора о пьесе «Ліса і вінаград». Это был первый спектакль Эрина в нашем театре (1957). Эрин очень долго и подробно раскрывал экспликациб каждой роли. Он умел подробным объяснением заразить актера и значительно обогатить его представление о роли. Сижу, внимательно слушаю длинный монолог. И вдруг! Господи... Что такое?.. Чувствую, что моя кофточка на спине... начинает расстегиваться. Сначала одна пуговица, потом вторая... А Борис Платонов сидит с абсолютно невозмутимым лицом, делая вид, что весь поглощен греческой эпохой, и незаметно нажимает на пуговицы. У меня подбородок стал отвисать. Б. Эрин внимательно посмотрел на меня: «Зин-н-наида Ивановна, историческая тенденции рабовладельческого общества очень важна, и Вы должнЯ прочувствовать это еще до появления...» О-о-о-о... Я уже прочувствовала! Мучительно изображая на лице сплошное внимание к обездоленным грекам, я нервно прислушивалась к «морзянке» на моей спине. Платонову показалось этого явно недостаточно, и он начал... чесать мне спину. И не просто чесать, а щекотать без зазрения совести. Я, кусая губы, из последних сил сдерживала себя, вслушиваясь в подробные режиссерские трактовки. Слава Богу, Эрин, кажется, ничего не заметил.

В жизни артистов есть элемент, который мой любимый педагог Тарханов называл «творческим озорством». Это экспромты, находки, рождающиеся у актера в процессе подготовки роли и во время спектакля.

«Творческое озорство» одно из отличительных качеств Бориса Викторовича. Это было изящное озорство. Оно давало выход силам души художника. Платонов всегда был легок в восприятии и в отдаче. Он тонко чувствовал действующего рядом с ним партнера и, чувствуя, легко отдавался находкам, которые появлялись у партнера. Борис Викторович был актером, умеющим (на языке актерской кухни) «ловить» каждый брошенный мяч.Какую бы роль ни играл Платонов, рядом с ним, на сцене, всегда было очень легко и приятно. Он будоражил партнера, тянул за собой, будил его фантазию и тем самым способствовал творческому росту. Это был Художник с большой буквы.

Платонов считал себя учеником Крыловича (который играл в манере МХАТа) и боготворил великого Мастера. Примечательно, что внешность Платонова была не столь уж броская, как у многих

других актеров. Он был небольшого роста, не имел этакого зычного и поставленного голоса, у него была далеко не артистическая походка... (В этом плане я всегда вспоминаю Михоэлса: две ноты в голосе, чудовищная внешность и... величайший актер мирового масштаба! То же самое и Платонов). Но! Он был красив той красотой, которой награждает природа умного и талантливого человека. В его глазах всегда светилась мысль. Говорят, глаза — это зеркало души. У Платонова был необыкновенно выразительный взгляд. Он умел излучать нервную энергию, «сгорая», не двигаясь с места. Но разве одним этим можно объяснить загадку его уникальной творческой натуры, загадку его актерского взгляда? Вероятно, загадка настоящего Мастера не поддается объяснению. Здесь творит, как говорят, рука Всевышнего...

Бывают потрясающе красивые артисты, но они не вызывают никакого интереса, потому что их красота холодная и пустая. Невозможно очень долго любоваться просто красивым лицом — если слова ничего не значат, если глаза ничего не выражают. С такими партнерами играть — одно мучение. Совсем другое дело —- Борис Платонов. Бывало, смотришь на него со стороны — и диву даешься: ничего особенного в нем нет. Но когда он выходил на сцену — вся сцена наполнялась атмосферой теплоты и тайны.

А как великолепно выстраивал Платонов образ Адольфа Быковского в искрометной комедии «Паўлінка». Актер играл тему маленького человека, за дутым фанфаронством которого выглядывал жалкий взгляд Акакия Акакиевича, которому хотя бы Павлинку заиметь. И его чересчур длинный расстегнутый пиджак, и высокий картуз, и жилет с цепочкой от часов, и сапоги с калошами, которые он с демонстративной важностью снимал на середине комнаты — все это дополняло духовную мелкоту героя и подчеркивалось невероятной актерский техникой.

И в противовес этому образу — другой, Ромео из спектакля «Рамэо і Джульета» (по пьесе В. Шекспира, реж. Л. Литвинов, 1946 г.), где актер мощно выявил яркое трагедийное дарование. В 42 года так играть Ромео! Этому уровню мог соответствовать только великий Астангов который, подобно Платонову, вносил в образ Ромео «гамлетовские краски».

«...Ён, Рамэо, стоячы каля калоны і склаўшы рукі на грудзях, зусім падобны на Гамлета, больш таго — Чаадаева. Чорны плашч з капюшонам, пад колер бэзу і камзол і чорныя панчохі ператвараюць Рамэо ў пакутніка...»

Не скрою, временами репетировать с Борисом Викторовичем было одно мучение: бубнил что-то невнятное себе под нос, и мне казалось: «Ну, все! Завалит спектакль!» А на сдаче Платонов

выдавал такую красочность и объемность образа — ахнешь. Помню, была сдача спектакля «Жывы труп» по пьесе Л. Толстого (реж. И. Попов, 1961 г.). Трудно передать атмосферу зала и чувство, которое овладело мной в тот вечер, как рассказать об электрическом токе, который проходил по залу, когда начинал говорить Платонов. Как передать неповторимые интонации и незабываемое звучание его голоса? Как передать, что хотелось кричать от боли за этого несчастного героя, ставшего тебе таким близким и родным? Казалось, это не театральный персонаж, а ты сам замучен и истерзан этой идиотской жизнью с бессмыслицей чередования дней. Что вытворял Платонов! Это был настоящий триумф! Такая глубина и такая боль... Такая тоска в глазах и такое отчаяние... Господи! Казалось бы: как? что? откуда? Актер два часа держал зал в напряжении. В его игре не помнятся неожиданности или какие-то эффекты. Пронзала обнаженность души, которая на твоих глазах надрывалась и погибала.

К великому сожалению, спектакль «Жывы труп» прошел только один раз, и после премьеры его пришлось отменить — у Платонова не выдержало сердце. Но тем не менее образ Феди Протасова останется в истории Купаловского театра как одна из самых ярких актерских работ.

Бесспорно, Платонов был актер очень эмоциональный, его эмоциональность была особенной, она была не броской, а какой-то пронзительной и всегда выступала в органичном единстве с интеллектом. Борис Викторович много читал, любил поэзию, боготворил Ю. Лермонтова. Он мог позволить себе «расслабиться» в каком-нибудь ресторане и, как говорят, под настроение, совершенно незнакомому человеку читать своего любимого «Демона». И как читать! Мороз шел по коже уже от первых фраз:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей...

Мы играли вместе во многих спектаклях, но каждый раз, когда шел спектакль «Ліса і вінаград», я играла Клею с восторгом и радостью, с ощущением счастливого упоения. Потом, когда Бориса Викторовича не стало и роль Эзопа играл другой актер, я все равно выходила на сцену с трепетом, потому что в спектакле слышались платоновские интонации. Бориса Викторовича я не променяла бы ни на какого другого артиста. Это была великая мощь и великая внутренняя сила гения! От него шел такой поток энергии! Эта энергия заряжала партнера и с удвоенной силой передавалась зрителю. Фаина Раневская писала в своих

воспоминаниях: «Партнер, от которого нечем заразиться, даже насморком, плохой партнер». Точнее не скажешь.

Эзоп Платонова покорял мудростью, умом и добротой. Когда речь шла о свободе, о выборе, который сделал герой,— Эзоп-Платонов достигал вершины трагедийного звучания. Думаю, что в «Эзопе» актеру было что сказать. Несмотря на так называемую «оттепель» того времени, рабство сидело в каждой душе. Поэтому тема свободы мощно звучала не только в слове, но и в его взгляде и жесте. До сих пор отчетливо помню горящие глаза Платонова и последнюю фразу, которой заканчивался спектакль. Фраза звучала, как натянутая до предела струна: «Дзе ж Ваша пастка для свабодных людзей?..» Струна обрывалась. Эзоп разбивался о скалы вместе со своей мечтой...

Однажды, после спектакля, я зашла к нему в гримерную. Борис Викторович сидел молча, обхватив голову руками, и глаза его были полны болью... Я тихо вышла. Его глаза продолжали жить в другой эпохе, в поисках вечных истин...

ОТСТУПЛЕНИЕ АВТОРА

Полностью согласна с Зинаидой Ивановной. Платонову было что сказать и в Эзопе, и в Ромео, и в образе Феди Протасова... Этот человек много видел, много пережил и очень много прочувствовал сердцем.

Без комментариев приведу отрывок одного из последних интервью с Ириной Флориановной Жданович (женой Платонова):

«...Уявіце сабе атмасферу тых гадоў, калі ўначы праходзіла машына, сэрца замірала і напружваўся слых — на якую вуліцу паверне, каля якой будыніны ці пад'езда сціхне матор. Пойдзем на кухню, падымім, пап'ем кавы і... не цісніце на псіхіку... Аднойчы да нас з Платоновым завіталі «начныя госці»... Даволі доўга гутарылі з Барысам Віктаравічам у прыхожай і павялі з сабой... Потым ён вярнуўся... На маё запытанне куды хадзіў, адказаў, што ў тэатр (ну, што можна рабіць там раніцай, калі, акрамя вахцёра, нікога няма?). Стомлены і спахмурнелы твар яго быў больш красамоўным для мяне, чым словы. На другой хвалі рэпрэсій рыхтаваліся арышты вядучых акцёраў — купалаўцаў, прадухіленыя намаганнямі Панамарэнкі, пра што ведалі многія...»

***

Ирина Флориановна ЖДАНОВИЧ...

Конечно, немалую роль в ее судьбе сыграл отец, Флориан Жданович, в 1920 году совершивший своего рода подвиг — создал театр! Именно он вывел свою дочь на сцену в 11 лет, а в 14 — ее уже зачислили в труппу. Безусловно, Ирина Флориановна

была сильным человеком. Думаю, она никогда не забывала своего отца, как бы к нему ни относились «отдельные» руководители тех времен.

Помню, как редактор стенгазеты (взявший на себя смелость выступать от имени всего коллектива), Степан Бирилло, потребовал от нее публичного отречения от отца. И в этой стрессовой ситуации ей нужно было родить спасительную фразу: «Если мой отец — враг народа, то я от него отказываюсь». Страшные времена...

Жданович воспитывалась на принципах высокой духовности. Она относилась к искусству как к святому служению. Я ее любила и уважала. Актриса очень вдумчивая и сосредоточенная. В отличие от многих коллег Ирина Флориановна всегда «держала дистанцию». Можно даже сказать, что она была, в некоторой степени, «закрытым» человеком. У нее, например, были сдержанные отношения с Лидией Ржецкой. И вообще, эти две семьи: Жданович — Платонов и Ржецкая — Рахленко были очень разными по своей внутренней органике. Но, образно говоря, то было различие запахов отличных духов.

В 1937 году, когда я пришла в театр, шел спектакль «Апошнія» по пьесе М. Горького (реж. М. Зорев). Этот спектакль получил высокую оценку не только в нашей республике, но и далеко за ее пределами, о чем свидетельствуют отзывы известных московских критиков. Жданович играла в спектакле Верочку. У меня и сейчас стоит перед глазами пронзительный образ изломанной юной души, который так объемно смогла донести до зрителя актриса. Жданович уловила все тончайшие детали характера горьковской героини.

Вначале ее Верочка — просто юная экзальтированная девочка, страстно мечтающая о благородном Дон-Кихоте. Она появлялась в первой картине, как солнечный лучик. Шапочка, отороченная белым мехом, за плечами — коньки. Она пришла с катка, и в комнате стало сразу тепло, светло, солнечно. Ее Верочка принесла на сцену жизнь молодого, юного сердца, которое шутками, весельем и своим звонким хохотом заполнило все пространство. По ходу развития событий в спектакле это все постепенно уходило. Романтическая и звонкоголосая душа встретила на своем пути обыкновенного хама, который грубо растоптал ее чистые мечты. От девчушечки, сияющей, как солнечный лучик, не осталось и следа. За свое падение она заплатила чистотой юной души. Она сломалась. Но не плачет. И в конце спектакля на стоне, на срыве голоса — перед нами уже постаревший взгляд, усталый голос, надломленная походка. Героиня превратилась в женщину, скорее даже в бабушку с

детским лицом: «Хіба няма сумленных людзей, мама?..» — и слезы катились по ее лицу. Перед нами была беспомощная, одинокая и безжизненная девочка: «Я ніколі не буду мець дзяцей... — и каким-то надтреснутым шепотом добавляла, — Гэта страшна...» Вся сцена наполнялась давящей тишиной. Актриса не делала почти никаких жестов, но внутренняя наполненность была такой силы, что зритель физически ощущал, как болит ее рана. Глухая интонация — ей тяжело говорить... Ссутулившись, уходила Верочка-Жданович со сцены. За ней безжизненно тянулась белая шаль, будто сломанное крыло чайки...

Представить себе, что актер может так в спектакле тратиться — невозможно! Жданович не играла Верочку, она пропускала ее жизнь через все нервные окончания своего сердца и выплескивала боль ощущений зрителю.

Вера в исполнении Жданович — суровая женская исповедь. Эта роль стала триумфом актрисы. Я очень часто ходила смотреть ее Верочку, и каждый раз вновь и вновь вместе с героиней переживала минуты необыкновенной взволнованности.

Ирину Флориановну в роли Верочки вспоминает Галина Ивановна Владомирская:

«Она увлекала за собой зал! Она заставляла зрителя стонать и рыдать вместе с ней! Жданович выявляла своим чувством гораздо больше, чем было сконцентрировано в словах автора. Я полагаю, что **так** могла играть только великая Комиссаржевская. Знаменитая Алла Тарасова (из МХАТа) в «Последней жертве» А. Островского и в «Анне Карениной» уступала нашей Жданович. В роли Верочки Жданович была бездонна. Понятие «великая актриса» у нас стало очень расхожим. Но я распишусь под этим: «Великая была только Жданович! Все остальные — хорошие актрисы. Они дольше, чем Ирина Флориановна, продержались на сцене Купаловского театра, но так и не стали великими...»Естественно, каждый актер в глубине души мечтает встретить режиссера, который поможет ярче раскрыть все грани его актерского таланта. Кому-то судьба посылает такие встречи, кому-то, к сожалению, приходится ждать годами... Ирине Жданович в этом смысле очень повезло. Режиссер Лев Маркович Литвинов боготворил Ирину Флориановну. Он подбирал пьесы для постановки с учетом ее амплуа. (Злые языки, конечно, строили по этому поводу различные домыслы. В «доброжелателях» в те времена недостатка не было.)

В 1946 году Литвинов поставил замечательный спектакпь «Рамэо і Джульета» с Платоновым и Жданович. Ирина Флориановна была первой актрисой, которая заговорила о любви словами великого Шекспира на белорусской сцене. Об этом

спектакле много писали, сравнивая Жданович с выдающимися советскими актрисами:

«...Джульета-Ждановіч больш рашучая за той характер, які быў створаны, напрыклад, Бабанавай. Бабанава іграла Джульету на самых тонкіх інтанацыях пяшчотнасці і гінула з адчаем і крыўдай на свет. Джульета-Ждановіч з большым характерам. Яна сястра Дэздэмоны. Артыстка скарыстала свой талент на раскрыццё ўзмужнеласці дзявочага характеру, якому жыццё не дало шчасця. Гэта — валявая гераіня Рэнесанса...»

...Герои словно дотрагивались до сердца зрителя своими тонкими струнами души и напоминали о том, что все святое на этой земле необходимо беречь и укрывать от зла...

Как-то в узком кругу артистов Платонов поделился интересной деталью, касающейся репетиций над этим спектаклем. У него и у Жданович неважно выстраивались сцены, где герой и героиня должны были «пылать друг к другу страстью». Литвинов раздражался: «Фальшиво, фальшиво и еще раз фальшиво!» И чем сильнее старались актеры — тем неправдоподобнее это выглядело со стороны. Однажды, возвращаясь после одной из таких «испорченных» репетиций (которые заканчивались и в час ночи, и в два...), актеры увидели у своего подъезда девушку из соседней квартиры, которая целовалась с парнем. «Мы остановились в сторонке,— говорил Платонов,— и притихли, боясь их спугнуть.

— Ну, я пошел,— сказал парень, но вместо этого еще сильнее привлек к себе девушку.

— Да-да... И я тоже пошла,— сказала та и крепко обвила его за шею. Так они «уходили» друг от друга полчаса.

И мы вдруг, глядя на них, поняли свою ошибку. Когда любишь, то говоришь одно, а делаешь совсем другое! Влюбленные никогда не бывают в ладу с сердцем. Они могут говорить что угодно, порой самые жестокие и обидные слова, но камертон сердца предательски выдает спрятанное чувство через глаза, губы, интонацию, движения... На следующей репетиции Литвинов захлопал в ладони: «Ну, наконец-то! Вы нащупали верную ниточку! Молодцы! Гениально!!!»

Оказывается, как важно актеру быть внимательным и не стесняясь продолжать учиться у жизни в любом возрасте.

Ирина Флориановна рано ушла на пенсию. Последние три года она практически ничего не играла. Она не могла играть возрастные роли, рамки амплуа (травести) в некоторой степени ограничивали творческие возможности. Тем не менее она оставила свой неповторимый след на купаловской сцене.

Среди нас нет Ирины Жданович, но живет «посаженный» ею

цветок. «Аленький цветочек» — детский спектакль, премьера которого состоялась на Рождество, 6 января 1953 года. Спектакль живет, значит, продолжает жить в этом спектакле и трепетная душа актрисы...

ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ АВТОРА

Ирина Флориановна очень любила своего мужа, и когда его не стало, в тоскующем сердце актрисы родились замечательные строки:

Любила я так солнца яркий свет,
И шелест трав, и тихий шум дубрав,
И трели соловья в тиши ночной.
О, почему так грустно, грустно мне?
Я не живу... как будто все во сне.
И так весь день, не только в час ночной.
Все от того, что нет тебя со мной.
Холодный блеск луны любила я
И всплеск реки, журчанье ручейка.
И был мне мил лугов ковер цветной.
О, как мне грустно, грустно жить одной!
Так почему ж ты все унес с собой?
Ушел ты вдруг, и все ушло с тобой.
А жить мне как? А жить зачем же мне?
Коль нет тебя, то жизни нет во мне.

***

...После войны я вернулась в Белоруссию только в 1950 году. С 1945-го по 1950-й моя творческая деятельность была связана с Куйбышевским драматическим театром, о котором я и сегодня вспоминаю с большой теплотой. Приехав в 1950 году в Минск с направлением Министерства культуры в Русский театр им. М. Горького, я твердо себе сказала. «Зина, ты начинала в Купаловском, туда тебе и дорога», — и пошла в свой родной театр, который безумно любила.

С первых же дней меня назначили ведущей в спектакле «Паўлінка», а до этого ведущим в спектакле на протяжении семи лет был Бирилло (позже на эту роль ввели Тамару Николаеву, потом Марию Захаревич и уже совсем недавно Владимира Роговцова). А тогда, в 1950 году, ведущим быя Степан Степанович БИРИЛЛО. Он был полновластным хозяином «Паўлінкі». «Что? Кому что не нравится? Что так? Я за все отвечаю!» В Томске, когда Литвинов ставил «Паўлінку», Бирилло был у него ассистентом режиссера,и после ухода Литвинова взял на себя

заботу оберегать этот спектакль. Бирилло был незаменим, когда нужно было сцене «навести порядок». Даже во время спектакля он мон отдельным актерам давать «режиссерские указания». Горячо и активно спорил на худсоветах, если был с чем-то несогласен. А абсолютно несогласен он был практически всегда в силу своего характера. Помню, и мне часто доставалось с его «легкой руки» за белорусское произношение.

Отрывок из протокола Художественного совета от 28.05.64 г. «Обсуждение генеральной репетиции пьесы «Дзівак» (реж. Б. Эрин, 1964 г).

Бирилло. ...У некоторых актеров ничего не слышно. Это, в первую очередь, относится к Броварской!.. Много пропадает текста у Милованова, у Тарасова из-за быстроты произношения.

Ржецкая. ...Спектакль есть и будет. В нем много удач, но прав С. Бирилло: текст! Текст! Зинаида Ивановна, Вы должны помнить, что это *белорусский* текст...»

Бесспорно, Бирилло был очень экспансивный человек. Он много читал, был страстно любопытен до всего, как воробей. Казалось, он знал все на свете,— энциклопедия! А как он любил спорить! Хлебом не корми, а дай немножко поспорить! Когда Бирилло вступал в спор — все. Тушите свет! Вы проиграли!

«Что? Да что вы говорите? Слушайте! Это все было совсем не так! Совсем не так!.. Послушайте меня!..» А актеры специально его подначивали: «Да нет же, Степан Степанович, так это было, именно так...» И все. Бирилло заводился с полоборота, как юла.

Мне порой казалось, что его неуемной энергии хватило бы даже на то, чтобы построить вторую Эйфелеву башню. Ему до всего было дело, он мог остановиться возле служебного входа театра и наблюдать за прохожими. И не дай Бог, кто-нибудь пройдет по газонам! «Эй, Вы! Да-да! Вы, женщина в платочке! Дура Вы этакая! Я же к Вам обращаюсь. Чего топчете газон?! Не знаете, что нужно ходить по дорожкам? Как Вам не стыдно!..» И пошло-поехало. Он мог зайти в магазин и запросто «наводить там порядки», как у себя дома. Энергия била из него фонтаном. Если Степан Степанович хотел высказаться по какому-то поводу, то никогда не ждал удобного момента. Высказывался тут же, сразу, ничего не затушевывая. Бирилло был до того **яркой** личностью, что (как говорят в Одессе) многим хотелось надеть на него абажур. Его горячий темперамент и неиссякаемый интерес ко всему, что окружало театр, были поистине исключительными. Купаловцы относились к нему тепло, с оттенком легкого юмора.

На день рождения мы дарим друг другу экспромты. Помню,в день 65-летия Степана Степановича коллеги посвятили ему очень теплые строки:

Былі крылы ў Бірылы.
Лётаў ён высока,
І цяпер яшчэ ён птаха,
Ды ужо не сокал.

А Борис Ямпольский посвятил ему целую «Оду»:

Ні графа» ні лорда, ні князя, ні пана,
А нашага сябра Бірылу Сцяпана
Віншуем мы шчыра, сардэчна і проста
З днем нараджэння, з пачэсным узростам,
Які дае права табе днём і ноччу
Хадзіць без дазволу ў лазню жаночу,
Жадаем табе, наш Сцяпаша Бірыла,
Каб шмат яшчэ год табе сонца свяціла!
Каб былі у парадку і сэрца, і почкі,
Каб рыбка лавілась, збіраліс грыбочкі.
Каб ты яшчэ доўга ў тэатры штодзённа
Выконваў адказныя ролі натхнёна!

И действительно, Степан Степанович был непревзойденным хозяйственником. И грибочки он умел собирать, и яблоки по какой-то специальной технологии хранил. А какой это был заядлый рыбак! Всех в театре учил, как правильно ловить рыбу. Обидно, что именно через это увлечение трагически оборвалась его жизнь. Рано утром, в день рождения жены, он пошел на рыбалку и на дороге был сбит прицепом машины.

Без него в театре стало тише, но мне кажется, что за этой тишиной скрывается маска равнодушия...

***

Говорят, что театр — большая семья. Это действительно так. В нашу купаловскую семью часто входили целые семейные династии. И одна из них — известная династия ВЛАДОМИРСКИХ.Я хорошо знала Владомирского-старшего, спокойного и внимательного Владимира Иосифовича. С его сыном, Борисом Владимировичем, много играла, а внука Сашу, который был студентом моего курса (очень вдумчивый и музыкальный мальчик, писал стихи) учила нелегкому актерскому мастерству. Бесспорно, Саша был талантлив. Мы все будем

помнить и его восприимчивость, и его возбудимость, и его редкое амплуа, которое именовали в старые времена: «герой-неврастеник». (В этом амплуа играл великий Павел Орленев.) В «Памінальнай малітве» Г. Горина (реж. Б. Эрин, 1989 г.) многие помнят обаяние и какую-то щемящую привлекательность, которыми наполнял актер своего героя. Мотл в его исполнении — пронзительный образ тонкой души, излучающий всю глубину человеческих переживаний.

Думаю, что несмотря на относительно короткий творческий путь, Саша оставил яркий след в истории белорусского театра.

С Галиной Владомирской, мамой Саши, мы дружим уже много лет. Она поставила в нашем театре несколько удачных спектаклей. Это умная, понимающая и хорошо чувствующая режиссуру женщина. Когда принималось решение о постановке одной из лучших пьес Алеши Дударева «Вечар», режиссер Б. Эрин в Купаловском театре уже не работал. Его пригласили на постановку, и Борис Владимирович сказал: «Я даю согласие лишь в том случае, если со мной будет работать Галина Ивановна Владомирская».

Эрин всегда относился к Владомирской с огромным уважением, поэтому неслучайно во многих его спектаклях она была ассистентом режиссера: «...Галина Ивановна Владомирская — моя правая рука. Только режиссеры знают, что такое настоящий ассистент, настоящий помощник и сорежиссер. Тем более, если этот человек отличается еще и хорошим вкусом, интеллигентностью, расположенностью к тому, чтобы помогать постановщику. Лишь иногда она разрешала себе что-то советовать, и только в том случае, когда была убеждена, что ее совет может быть желательным. Галину Ивановну характеризует тактичность в сотворчестве. Она была удивительно полезна в работе, и это понимали все актеры. Ее незаменимая помощь дорогого стоит...»

Пожалуй, к емкому и точному высказыванию Бориса Эрина добавить нечего. Ее помощь была незаменима как для Эрина, так и для других режиссеров, с которыми работала Галина Владимировна.

Владомирский-старший, бесспорно, очень значительная фигура Купаловского театра. Народный артист Советского Союза. Он всегда держался достойно и величаво. Даже когда занавес опускался, Владимир Иосифович уходил со сцены не спеша, с чувством собственного достоинства. У него было все: и талант, и имя, и положение, и солидность. В то же время Владомирский был чрезвычайно требовательным к себе, боготворил свою профессию, и приходя театр, первым делом всегда целовал свой

сценический костюм. Он преклонялся перед профессией актера, и мне искренне жаль, что сегодня у многих молодых артистов это чувство уходит, как говорят, «за горизонт».

В 1953 году ставился спектакль «Даходнае месца» (по пьесе А. Островского, реж. Л. Мозолевская). Я играла в нем Юленьку, дочь Кукушкиной, а одну из центральных мужских ролей — чиновника Юсова — играл Владимир Иосифович Владомирский. Актер постоянно искал какие-то нюансы, характерные детали своего героя и доводил их до филигранной отточенности. В связи с этим словом — «деталь» — мне вспомнился такой случай. Владимир Иосифович пригласил нас к себе на дачу, в Крыжовку. Эту дачу мы все с теплотой называли «Полесская легенда», потому что она была куплена за гонорар от фильма «Полесская легенда». Вокруг этой дачи природа «выстроила» поистине редкостный ландшафт. Помню, доехали мы поездом. Сошли. Эрин ведет всех через лесок. Птички поют, воздух необыкновенный, лирическое настроение, мягкая истома... И вдруг, откуда ни возьмись, из-за кустов на нас вываливается что-то огромное, шумное, в вывернутой шубе, с колпаком на голове и с... трубой (!) в руке. И эта «вывернутая шуба» трубит на весь лес! Что тут было! Смех, шум, визг! И Владомирский в своем умопомрачительном «наряде» возглавил наше шествие. Ну, а потом в доме — пиршество. Каждый придумывал оригинальный тост, и я тоже не осталась в стороне:

— Владимир Иосифович! Вы — большой артист. Вы все делаете размашисто и масштабно. По-крупному. Это очень хорошо. А вот есть ли у Вас какая-нибудь деталь? Мне бы очень хотелось выпить за Вашу деталь, но только в том случае, если она действительно яркая и настоящая!

Ответ был достойный:

— Моя деталь — это многоточие образа, ведь без хорошей детали нет тайны образа.

И мы выпили за эту тайную «деталь» с многоточием.

Бесспорно, Владимир Иосифович был уникальный выдумщик и фантазер. Многие женщины Купаловского театра до сих пор бережно хранят его поздравительные открытки к 8 Марта. Он покупал открытки целыми упаковками и поздравлял всех женщин театра без исключения: актрис, кассиров, билетеров, полотеров... И каждой подписывал что-то трогательное, нежное, и особенное.

Владимир Иосифович очень любил сына Борю и в свое время сделал все возможное и невозможное, чтобы облегчить его судьбу - вытащить «из сибирского климата». Борис был своенравным и временами довольно дерзким человеком. Он никогда ни перед кем не кланялся и, как говорят, «не пресмыкался». В годы войны Боря был по существу еще мальчишкой и подрабатывал в

минском театре. Говорят, по сюжету какого-то спектакля, его герой должен был стрелять в портрет Сталина. Как известно, в «доброжелателях» у нас нет недостатка. Потом ему уже приписали и то, чего не было. Кто-то из ЦК обмолвился: «Мы этого Борису Владомирскому никогда не простим! Он работал при немцах...» И, конечно, всю оставшуюся жизнь Борис Владимирович был травмирован не только тюрьмой, но и глупой подозрительностью, недоверием, а человек он был светлый, отзывчивый, правда, на редкость ранимый.

С Борисом мы играли вместе во многих спектаклях. Талантливый артист! Меня всегда поражали его искрометные импровизации, полетность, юмор. Ему все время, как и отцу, хотелось «шалить на сцене» (в хорошем смысле этого слова). Он был легок в общении, внимателен на репетиции и всегда отзывчив к партнеру.

Когда после Платонова он играл роль Эзопа — это кому-то казалось странным: комедийный актер играет драму. Вспоминаю, сколько было споров! Но Боря молодец! Он с достоинством выдержал «град» всех замечаний и не уронил высокую планку спектакля. Спектакль был несколько иным, но не стал хуже.

Вероятно, любой ввод — это хождение по уже проложенной дороге своими шагами. Роль сделана основным исполнителем, она заняла в спектакле свое, определенное место, акценты ее расставлены, решение найдено, и второму исполнителю, к сожалению, остается только подчиняться этому рисунку, так как он увязан в общую ткань спектакля. Конечно, можно предлагать свое понимание характера, но не меняя ни мизансцен, ни общего звучания спектакля. Главное, что нужно помнить, входя в спектакль, где до тебя уже разработана роль,— всеми силами не подчиняться подражательству. И этого с блеском удалось избежать Борису Владомирскому. Его Эзоп был другой. Но тоже мощный, страстный и темпераментный.

ОТСТУПЛЕНИЕ АВТОРА

Б. В. Владомирский, подчиняясь духу спектакля, его общему замыслу, сумел отыскать свои интонации в Эзопе. Об этом свидетельствуют многочисленные статьи и документы прошлых лет. Привожу на суд читателя отрывок из протокола художественного совета Купаловского театра от 3.11.64 г., где основной внимание уделялось обсуждению ввода Бориса Владомирского на роль Эзопа:

«**С. Станюта**. ...После сегодняшнего просмотра моя любовь к спектаклю не ослабла. Очень трудно играть Б. Владомирскому после Б. Платонова, и все-таки Владомирский выходит из этого с

честью.

Ю. Гаврук. ...Спектакль цельный, волнующий... Очень хорошо, по-новому звучит интересное и свежее прочтение З. Броварской роли Клеи.

А. Макаенок. ...В том спектакле Эзоп был мудрым, тонким, искренним, проникновенным... Та истеричность, с которой Эзоп Владомирского идет на смерть, неправомерна. Финал нужно пересмотреть. Зачем истеричность? Все мелко, ничтожно...

И. Готовчиц. ...Позволю себе сравнивать этот спектакль со спектаклем в Ленинграде. Все сравнения в пользу купаповцев. Здесь спектакль строже, стройнее, шире... Финал был тем местом, где мурашки пошли по телу. Блестяще! Великолепно! Здорово! Хороша Клея. Владомирскому не хватает внутренней возвышенности над окружающими. Он должен быть добрее, в нем должно быть больше юмора. Но это второстепенное. Главное — есть высокий гуманизм и гражданственность. Большая внутренняя сила и наполненность.

А. Петрашкевич. ...Мне Эзоп показался мстительным, а это нежелательно... Это умный человек, который должен быть выше мести.

Н. Матуковский. ...Если бы я был директором театра, я дал бы Владомирскому и Эрину медаль «За отвагу». Играть Эзопа, зная, что в зале сидит Эзоп-Платонов — нелегко. Не стоит кипятиться... Не нужно делать из Эзопа Зорге. Если проскальзывает мстительность, так ведь и мудрость может мстить. Зачем делать Эзопа толстовцем? Я рад за успех Владомирского. Я поверил ему в этой роли от первого до последнего слова.З. Броварская. ...Радует активность спора. Работа с Владомирским — это не ввод. Процесс рождения роли шел у артиста давно и планомерно. Его роль со временем будет совершенствоваться и оттачиваться. Многие в этом спектакле для себя что-то пересмотрели, в том числе и режиссер. Для всех это был комплекс сложностей, из которого мы достойно вышли.

Б. Эрин. ...Главное, что спектакль смыкается со зрительным залом. Он не потерял своей энергии и современности... Владомирскому удалось остаться самим собой. И это великолепно!.. Броварская сделала серьезные и глубокие корректуры.

Мстительность — жестокое слово, но не надо забывать о том, что в мстительности Эзопа есть своя социальная правда. И это качество у Владомирского как положительное зерно».

Остается только порадоваться, что блестящий комедийный

артист смог подняться на достойную высоту трагедийного звучания. Вероятно, прав был А. Дикий: «Комедия нуждается в страстях».

Подведя черту славной и достойной династии Владомирских, хочется отметить, что все они жили театром и служили театру. Театр — их дом. И эта уникальная династия вписала золотую страницу в историю Купаловского театра.

***

Иван Брониславович ШАТИЛО...

Это был наш белорусский «доморощенный» философ. Человек очень пытливый, боевой, порой доказывающий свою точку зрения довольно агрессивно. Режиссерам трудно было переубедить его в каких-то нюансах, если актер не находил эти нюансы естественными. Он был весьма категоричен в своих суждениях. Мог не стесняясь заявить: «Актриса не имеет права есть чеснок перед выходом на сцену! Я не могу признаваться в любви, если от нее за три метра несет чесноком или луком. Это в высшей степени безнравственно!.. В высшей!..»

Ярко выраженный тип максималиста.

Шатило был хороший социальный актер. В 1954 году мы вместе с ним играли в спектакле «Нора» по пьесе Г. Ибсена. Шатило играл Хельмера. Актёр очень интересно раскрывал образ эгоиста, занятого только своей карьерой, ради которой он готов был растоптать любого человека. В процессе репетиций я иногда не выдерживала его категоричности: «Иван Брониславович, не переносите ваши субъективные качества на характер северного народа...» Но если Шатило утверждал, что это не розовое, а синее, то переубедить его было очень трудно.

А вот в спектакле «Ліса і вінаград» режиссеру Борису Эрину не пришлось ему делать особых замечаний. Шатило стопроцентно попадал в образ своего героя Агностаса, утверждавшего истину в последней инстанции: «Прав только я!» В этой роли он плавал как рыба в воде. Мощный, красивый, сильный, с хорошей фигурой, он играл Агностаса очень достоверно и насыщенно.

В последние годы Шатило перешел в Русский театр. Но, мне кажется, что в Русском театре он испытывал определенный дискомфорт. Иван Брониславович был типичный белорус. Есть расхожая фраза: «Язык - душа народа». Шатило великолепно чувствовал все тонкости и нюансы белорусской речи. У него был изумительный белорусский говор и очень красивые интонации. Но он не владел в совершенстве русской речью. Видимо, Иван Брониславович понял свою языковую силу и слабость и хотел вернуться в Купаловский театр, куда его очень настойчиво звал

режиссер Тихон Кондрашов. Но не успел: не выдержало больное сердце актера. Думаю, если бы он оставался в нашем театре, жил бы еще долго. Стрессы сильно укорачивают нам жизнь...

***

Владимир Иосифович ДЕДЮШКО более десяти лет проработал в театре Владислава Голубка. Когда Голубка стали преследовать, многие актеры его театра перешли к нам. В их числе был и Владимир Иосифович, пришедший а Купаловский театр вмеете со своей супругой Татьяной Михайловной Шашалевич, доброжелательной, уравновешенной и очень красивой актрисой.

У Дедюшко, как и у многих наших актеров, тоже «не было за спиной университетов», но тем не менее ему была присуща какая-то непостижимая глубокая народность и мудрость. Не перестаю удивляться, как актеры без профессионального образования прочно держали планку театрального искусства. Это был своего рода очень важный и интересный феномен национального театра. В начале века Купаловский театр, образно говоря, «вербовался из фольклорных слоев», то есть из людей, которые близки были к народному слову, народному мировоззрению, народному духу. Первый пласт Купаловского театра, великое поколение актеров: Глебов, Ржецкая, Платонов, Владомирский, Дедюшко, Макарова... - все они крепко стояли, как говорят, на почве народного искусства, тесно увязывая его с жизнью.

Мне вспоминается случай, когда кто-то из купаловцев рано утром прохосил мимо памятника Победы (где горит Вечный огонь) и с удивлением узнал в женщине, половшей тюльпаны, Галину Макарову. Шесть утра. Вокруг никого. Галина Климентьевна, застеснявшись и словно оправдываясь, вытирала руки о передник: «Ну, не магу, калі тут, у сярэдзіне горада зарастае. Не магу...» Можно ли представить себе французскую актрису на ее месте? Думаю, эти актеры несли в себе своеобразный духовный колорит, который давал интересную и неповторимую окраску белорусскому театру. Этого нет в Европе. Я достаточно много бывала за границей и видела различные зарубежные театры, но подобных красок и особенностей там нет. Хотя не отрицаю, что встречала уникальные вещи, которые меня и поражали, и удивляли.

Что такое настоящий актер и настоящая режиссура? Някрошюс говорил: «Что такое моя режиссура? Это, с одной стороны,— метафизика (т. е. философия), а с другой,— картофельное поле...» Метафизика и картофельное поле. Мудрость сердца и глубинные народные корни... Именно этим обладали талантливые актеры Купаловского театра, среди которых достойное место занимал Дедюшко. Он преступно мало был занят в репертуаре, но герои Владимира Иосифовича (в основном простые сельские жители) сразу запоминались, потому что каждого из них актер наделял чем-то особенным: то

походкой, то прищуром мудрых глаз, в которых часто играла мягкая хитринка. Он был исключительно наблюдательным актером и в особенности до различного рода бытовых деталей, которые могли как-то дополнить образ и более объемно передать характер простого человека.

В спектакле «Паўлінка» Дедюшко блестяще играл Криницкого. Криницкий не входил в дом, а как бы «втанцовывался». Примечательно, что в эпизоде «суда», который чинил Криницкий над фотографией «забастоўшчыка», актерская интуиция в полной мере выявляла его настоящее отношение к окружающему: «Стражнікаў паклікаць!!! Спраўніку данясці! І па палавіне гэтага забастоўшчыка — шась!..» Артист репрессированного театра играл правдой сердца, играл, ощущая в полной мере и время и обстановку в которой все находились, но при этом он нигде не отходил от купаловского текста.

Именно в жизненной правде, непосредственности, артистизме и буквально обвораживающем обаянии состояла, но мой взгляд, сила таланта Дедюшко. Даже когда актер был болен (в последние годы у него часто болели ноги, и ом всегда ходил с толстой суковатой тростью). Но и в минуты недомогания крылатые слова его героя «каханенькія-родненькія» всегда звучали со сцены весело и заразительно. Мне вспоминается случай на гастролях в Гродно. Сошли с поезда и долго простояли на перроне. Нас никто не встретил, артистам пришлось взять чемоданы и своим ходом добираться до места «дислокации». Через некоторое время в театре состоялось собрание, на котором выступил Владимир Иосифович. Он буквально обрушился на администрацию. Его голос гремел на весь зал: «Артист с чемоданом!!! Полнейшее безобразие! Человек с чемоданом — это одно, а Артист с чемоданом — это же просто недопустимо! Это непозволительно!» В его понимании «артист» и «чемодан» были абсолютно несовместимы. Слово «Артист» у него всегда звучало с большой буквы. И его крылатое выражение: «Артист с чемоданом!» долгое время употреблялось нами в различных иносказаниях.

Критики часто называли Дедюшко самым национальным актером современного белорусского театра. Образно говоря, это был наш купаловский «дед Щукарь»...

***

Удивительно, но все те, о ком я сейчас вспоминаю, все они так или иначе были связаны с «визитной карточкой» театра — спектаклем «Паўлінка».

Не могу не вспомнить и нашу героиню, первую Павлинку,

Раису Николаевну КОШЕЛЬНИКОВУ.

Кошельниковой принадлежит самобытная трактовка многих ролей классического и современного репертуара на белорусской сцене. Вместе с ней я была занята в спектакле «Нора» по пьесе Г. Ибсена, где у Кошельниковой была роль Кристины, которую она играла точно и достоверно, но вершиной ее творчества, конечно же, стала роль Павлинки. Здесь раскрылись лучшие черты ее дарования: поэтичность, лиризм, тонкое чувство юмора, ее великолепные вокальные и пластические данные. После нее было много других исполнительниц: Бирута Дакальская, Лидия Шинко, Татьяна Литвиненко, Алла Долгая (которая почти 17 лет играла эту роль), Зоя Белохвосгик (ее ввели в этот спектакль еще студенткой третьего курса), Инна Усович... Но Раиса Николаевна — это *первая* наша Павлиночка, которую я до сих пор прекрасно помню.

В исполнении Кошельниковой Павлинка была такой отчаянной и звонкой хохотушкой! Голос ее переливался серебряным колокольчиком, а музыкальность и пластичная белорусская речь делали ее героиню просто очаровательной. Правда, критика, ополчившаяся на трактовку спектакля, не оставила в стороне и главную героиню: «Якім адкрыў Паўлінцы вочы на акаляючае жыццё, і яна панесла дабро сваім сябрам, робячы на іх станоўчы ўплыў. Гэта ўдала выпісана аўтрам... а Р. Кашэльнікава паказвала вобраз шляхцянкі з капрызна-свавольнымі адценнямі ў характеры. І таму вобраз шмаг страчвае...»

Кошельникова ярко и насыщенно подавала образ Павлинки. Ее героиня была то лиричной, то протестующей, то несколько своевольной, то даже чуть-чуть стервозной (и это проглядывало), но тем не менее все было в меру, все работало на обаяние образа и красочно жило на сцене. Она обладала редким умением создавать вокруг себя живую человеческую атмосферу. Кошельникова жила не мелким правдоподобием, а взлетом. У нее было непосредственное восприятие сценической действительности. Актриса словно схватывала партнера, зажигала его глазами, голосом и создавала на сцене такую атмосферу кипящей страсти, в которую зритель просто не мог не верить! В свои отношения с «ясновельможным» паном Быковским она постоянно вносила какую-то импровизацию, каждый раз играя свежо, ярко и неожиданно. Думаю, что и актерам было интересно находиться в сценическом пространстве ее зажигательного темперамента.

Прошло уже много лет, но достаточно назвать имя Кошельниковой, как сразу перед глазами возникает

очаровательная, неповторимая Павлинка, созданная на редкость своеобразной и талантливой актрисой.

В жизни, мне кажется, Раиса Николаевна была более замкнутой. Во время войны она потеряла своего мужа и как-то замкнулась в этом горе. Она несла в себе некую затаенность, в жизни у нее был минимум текста и минимум эмоций. Но в то же время эта актриса, образно говоря, обладала «одной группой крови» с такими мастерами, как Ржецкая, Полло, Жданович...

Кошельникову «сосватал» в Купаловский театр удивительный актер Павел Молчанов, которого я всегда вспоминаю с большим уважением.

***

Павел Степанович МОЛЧАНОВ пришел к нам из театра имени Якуба Коласа в 1951 году; пришел уже признанным мастером, со званием народного артиста СССР. Меня поражало, что художник, не принадлежащий изначально к яркой плеяде купаловских артистов, влился в этот ансамбль и занял свое почетное место. (Хотя я прекрасно понимаю, что в Витебске этот актер был звездой первой величины, а здесь первыми всегда были Платонов и Глебов, поэтому Молчанову приходилось внутренне мириться с некой определенной «усеченностью».) Это был высокообразованный, интеллигентный человек, хорошо знающий не только литературу, поэзию, музыку, но и философию. Мы часто встречались с ним на симфонических концертах в филармонии.

Павел Молчанов был разносторонним актером - драматическим, и характерным, и комедийным. В Витебске, в театре имени Якуба Коласа, он блестяще играл Гамлета. Критики утверждали, что это был лучший Гамлет на белорусской сцене. В театре имени Янки Купалы он был прекрасным исполнителем роли Ленина. Актер соединял в себе важнейшие качества истинного художника — гражданственность и мастерство. Это счастливое соединение — редкий дар.

Но, к сожалению, Павел Степанович был, как мы говорим, актером настроения. Сегодня он мог, скажем, играть В. И. Ленина просто как хороший профессиональный актер, а на следующий день выдать такой образ вождя, что зрители немели от восторга и от того таинства, в которое их погружал мастер.

Молчанов был довольно сложным, неоднозначным человеком, и это проявлялось во всем. У него был острый, можно сказать, беспощадный язык. А это многим не нравилось. Он не выносил разгильдяйства, различного панибратства, похлопывания по плечу. Он свято оберегал достоинство Человека и Художника.

Павел Степанович был нелегким, а подчас суровым и беспощадным человеком, если дело касалось театра. Он не был всепрощающим и мог быть очень нелицеприятным в определенных ситуациях. Сколько было серьезных споров, резких отповедей, когда Молчанову казалось, что нет святости, нет трепетного отношения к искусству. «Как же так можно?» — гремел его прекрасный голос, наполненный болью, гневом и недоумением. Он был и к себе очень требователен. Артист выходил на сцену, чтобы отдать людям все лучшее, все самое трепетное, все самое ценное. Но отдавая всего себя, Молчанов требовал внимания и любви к театру и к актеру.

Хочу вспомнить один эпизод. Произошел он во время спектакля «Забыты ўсімі» по пьесе Назыма Хикмета. Я только подготовилась к своему выходу, как вдруг слышу отборную брань одного из рабочих сцены в адрес нашего замечательного комика Алексея Барановского. Павел Степанович не выдержал этого хамства и подошел к рабочему: «Молодой человек! Как Вы разговариваете с заслуженным артистом?! Вы не имеете права так себя вести! Сейчас же извинитесь перед ним!» Рабочий был под хмельком. «А ты кто такой, чтобы делать мне замечания? Плевать мне на твои замечания!..» И понес такое, что мне даже сегодня стыдно вспомнить. Это была не просто грубость, это была какая-то наглость нараспашку. Все растерялись. А Молчанов не растерялся и залепил хаму вескую пощечину! Рабочего быстренько стащили со сцены за кулисы, а Павел Степанович стоял бледный, как полотно. Потом попросил у меня валидол и пошел на сцену. Не могу представить, как он смог доиграть сложный спектакль...

Он пришел домой подавленно-уставший и, ни слова не говоря о том, что произошло, попросил отвезти его на дачу в Ждановичи. На даче ему стало совсем плохо, и жена едва успела вызвать «скорую».

Назавтра вся партийная элита Минска знала о том, что в Купаловском театре народный артист Советского Союза ударил рабочего!.. Поскольку я в то время была секретарем партийной организации, то, конечно, меня первую и потащили «на ковер»... Надо знать атмосферу и нравы того времени, чтобы оценить «масштабы» случившегося в академическом театре — народный артист, играющий Ленина (!), ударил рабочего.

Едва переступила порог ЦК, как сразу услышала:

— Исключить Молчанова из партии!

В те времена это сразу ставило крест на судьбе человека.

— Помилуйте! — говорю.— Вы же разберитесь, что произошло! Народный артист ударил не рабочего, а хама,

хулигана, пьяницу, нанесшего оскорбление целому коллективу! Театру!

— Немедленно выгнать из партии!

Боже мой! Мое сердце сжалось в комочек. Что делать? Я бросилась за помощью к первому секретарю Ленинского райкома партии Георгию Евгеньевичу Цыганкову. Заменательным, умным человеком был Георгий Евгеньевич! Он сразу понял, что может произойти, если «разборка» коснется Молчанова.

— Успокойтесь, Зинаида Ивановна. Я буду думать, как спасти положение...

А через два дня звонок: «Зинаида Ивановна! Вас срочно вызывает Цыганков!..» Один Бог знает, что я передумала, идя к Георгию Евгеньевичу, сколько разных вариантов перебрала в голове. Но даже самый страшный из них не предполагал того, что я услышу в кабинете Цыганкова...

Вхожу. Георгий Евгеньевич сделал паузу и, не глядя на меня, медленно произнес:

— Зинаида Ивановна, дело в том, что рабочий, которого ударил Молчанов... повесился...

У меня закружилась голова. Господи, что же это такое. И что теперь будет с Молчановым, который лежит в предынфарктном состоянии?!! Георгий Евгеньевич тихо произнес:

— Зинаида Ивановна, никому ни слова. И никаких действий. Я беру все на себя. Буду держать руку «на пульсе». Молчанову ничего не говорите. Оберегайте. Если моя голова не полетит с плеч — думаю, мы куда-нибудь вырулим.

Прошло еще два дня. Я молчу, а по городу уже поползли различные слухи. И вдруг: «Зинаида Ивановна. Вас срочно к Цыганкову!..» Я так волновалась, что едва дошла, ноги, в буквальном смысле, заплетались. Помню, как-то боком, как сомнамбула, протиснулась в его кабинет. Стою, приготовившись уже к самому худшему. Цыганков говорит:

— Отдышитесь... Забудьте об этом инциденте, постарайтесь, чтобы и Молчанов тоже забыл... Ваш рабочий был членом банды, которую судят в клубе Дзержинского. Вчера его должны были вызвать на допрос. Кто-то из его дружков предупредил: «Или ты сам повесишься, или мы тебя прибьем!» До сих пор неизвестно: то ли он сам повесился то ли они его повесили... Во всяком случае, ваш рабочий проходит по материалам суда как преступник, член бандитской группировки...Я онемела. Георгий Евгеньевич тоже был бледен:

_ Хорошо, что мы не тронули Молчанова. Могли бы быть еще одни поминки...

Я ничего не могла сказать. Молча кусала губы и плакала.

Никогда не забуду Цыганкова. Да, природа нашей партийной иерархии была одна, но люди в ней были совершенно разные...

Портрет Павла Степановича Молчанова находится в моей комнате на самом видном месте, рядом с любимыми книгами. Когда мне бывает трудно, я смотрю на него, вспоминаю и спрашиваю:

— А что бы Вы, Павел Степанович, сделали в этой ситуации?.. Как поступили?..

***

Я всегда была уверена, если человек умеет удивляться, восхищаться, радоваться красоте, радоваться таланту — это человек счастливый: жизнь для него интересна, открывается по-новому и неожиданно.

Есть люди, в которых живет солнечный свет. Это какой-то особый дар природы. Такой человек ведет себя естественно и просто, и почему-то рядом с ним всегда светло и тепло. Ничего вроде бы особенного в нем нет, и ничего особенного, заумного он не говорит и не делает, но какой-то внутренний духовный свет освещает добротой все его поступки и обычные человеческие дела. Человек, наделенный таким даром, оставляет после себя особенные, теплые воспоминания. Вот таким человеком была Стефания Михайловна СТАНЮТА. Она никогда ни с кем не спорила, не выясняла отношений, никогда не была общественницей. Даже на открытые партийные собрания старалась ходить редко: «Ой, Зиночка, я в политике так плохо ориентируюсь, лучше в следующий раз приду посидеть. А сегодня меня ждет «Кружок пионеров». Дети — это прекрасно! Когда рассказываешь им о театре и видишь их распахнутые глаза — это так интересно!..»

В молодости актриса была олицетворением красоты и грации. У нее была изящная фигура и очень красивые ноги, поэтому режиссеры ненавязчиво старались обнажать ее на сцене. С возрастом Стефания Михайловна стала олицетворением материнской мудрости. Такое ощущение, что от нее постоянно исходило незримое материнское тепло. Станюта была контактным и теплым человеком. Она каждого выслушает, пригреет, посоветует, скажет ласковое слово. На ее лице постоянно светилась детская улыбка восторга: «Ой, правда? Что Вы говорите? Это же так здорово! И так прелестно!» В последние годы Стефания Михайловна переиграла столько сказочных персонажей — диву даешься! Может быть, поэтому ее душа оставалась молодой, полной юмора, задора и детской непосредственности. Одним появлением на сцене она создавала

атмосферу тепла и уюта.

В каждом из нас, даже в людях серьезных и немолодых, долго живет детская потребность удивляться, радоваться красочному, яркому и необычному. Может быть, это способность радоваться тем иллюзиям, которые дарит нам настоящее искусство. Стефания Михайловна выходила на сцену в 90 лет, играя в «Памінальнай малітве» крохотную роль, и зал вставал и, стоя, аплодировал, Эта актриса всегда была любима. Любима коллегами, зрителем и просто людьми.

Подумать только — она сыграла свою главную роль в кино в 75 лет! (Фильм Ларисы Шепитько «Прощание с Матерой»), а в 80 лет играла главную роль в спектакле «Гаральд і Мод» (реж. Н. Пинигин, 1986 г.). Станюта играла свою героиню легко, просто, но в этой простоте были изящество, глубина, искренность и душевная мудрость. Она еще раз подтвердила, что женщина старой не бывает. Если она любит — она сверкает в любом возрасте. Ее лучи греют. Любящая женщина многогранна и неповторима! Станюта внесла в эту работу тютчевское начало:

...Пускай скудеет в жилах кровь,
Но в сердце не скудеет нежность...
О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство, и безнадежность.

Героини актрисы запомнятся своей странностью, чудаковатостью, непосредственностью, но они всегда будут прелестны и будут окрашивать наши воспоминания теплотой и обаянием чистого сердца Стефании Михайловны.

***

Я уверена, что и сегодня в театре есть актеры, которые являются истинными служителями изменчивой и коварной богини Мельпомены, те, кто удивляет и восхищает своим талантом, своим горением, своим желанием поделиться самым сокровенным — энергией своего сердца.

Лилия ДАВИДОВИЧ... Уникальная актриса, которая может быть бесконечно разнообразной в проявлениях женской души. Она знает и ноты глубочайшего сочувствия, почти безволия, и ноты гнева и побеждающего протеста. Ее героини всегда имеют беспокойное сердце, они неравнодушны, они как бы рвутся из окружающей их жизни. И всякий раз Давидович умело намечает в жизни своих героинь кульминационный момент состояния человеческого духа, момент прозрения женского сердца.

Она с блеском выплеснулась в начале своего творческого

пути (в роли Ганны). Это было открытие и для театра и для актрисы. Лилия Михайловна обладает уникальной, как говорят, «искренностью на вдохе», способностью к лиризму, темпераменту, юмору...

Это постоянно ищущая, мудрая актриса, и несмотря на превратности актерской судьбы, ее глаза всегда полны оптимизма. Мне кажется, лучшая зрелая роль, роль, которая широко и масштабно раскроет все ее творческие данные,— впереди.

***

Виктор ТАРАСОВ...

Многие говорили: «Берет обаянием». С такою же «находчивостью» про него можно было сказать: «берет» умом, потому что умница; талантом — оттого что талантлив, темпераментом — так как дьявольски темпераментен. Тарасовское обаяние вбирало всю его незаурядную личность. В нем изначально была заложена та значительность и та чистота, что одухотворяют творчество. Каким-то необъяснимым седьмым чувством он улавливал малейшие микродозы фальши партнера и мог с легкостью повернуть любой диалог в правильное русло.

Глядя на него со стороны, я понимала, что Тарасов выработал в себе эстетическое правило: ничего не играть ни слов, ни мыслей, ни поступков. Актер просто жил мыслями, словами и поступками своих героев, и это всегда точно преломлялось в психике Тарасова, в его творческих тайниках. Бог щедро наделил его «всем материалом», который необходим настоящему артисту: изумительный голос, рост, великолепная фактура и, конечно, огромный талант. (Гениальный Платонов не имел даже половины природных данных, которые были отпущены Тарасову.)

Темперамент! Органика! Внутренняя свобода! И при этом неотразимо красив. (О-о-о... половина женщин Купаловского театра сидели на диете, питаясь только пустыми иллюзиями.)

Тарасов хотел работать вровень с режиссером, он хотел, чтобы режиссер ставил перед ним трудноразрешимые задачи, а не в пределах арифметики $2+2=4$, почитать с голоса. Этот актер был способен на высшую математику!

Его Николай II в фильме «Крах» (я в этом фильме играла роль императрицы Анны) — уникальная потрясение для многих. Тарасов создал образ интеллигентнейшего, страдающего и безвольного человека, который чувствует себя, образно говоря, погребенным под толпой, которая ему неприятна, с которой ему трудно, но которой по своей слабости духа он ничего не может возразить.

Тарасов — актер мощного драматического темперамента. Это актёр накапливающий, актёр-созидатель. В жизни — обостренно-чувствительный человек, пребывающий в некоем непрерывном, постоянном страдании, которое актёр старается заглушить чем угодно, чаще не самым лучшим. Сознание неизрасходованности угнетает всех актёров. Но душа наиболее чувствительных всегда страдает больше. Виктор Петрович один из тех актеров которым нужно давать возможность «вчувствоваться» в роль, самому «подойти» к ней и самому пережить. Его нужно осторожно побуждать, и ни в коем случае не навязывая режиссерских трактовок, незаметно и мягко подводить к ним. Это удивительно тонко чувствовал Борис Эрин и, к сожалению, не всегда понимал Валерий Раевский, который работает с актерами абсолютно иначе. Кто знает, может быть именно в определённом режиссерском подходе чаще всего и кроются корни творческой неизрасходованной актёров?.. Вспоминаю, как мудро А. Дударев поздравил Тарасова в его юбилей: «Витя, не огорчайся! Гении, они и молчат гениально...» Актёр молчал...

***

Мария ЗАХАРЕВИЧ...Удивительная актриса. Значительное явление в нашем театре. При всей, казалось бы, женственности и мягкости это актриса обладает мощным драматическим темпераментом и, в отличие от Ржецкой, дает волю своему темпераменту. Мария Георгиевна очень сильный человек. Пожалуй, она одна из немногих могла бы гениально сыграть главную роль в спектакле «Леди Макбет Мценского уезда» не только в 40, но и в 50 лет.Захаревич — актриса, способная играть тонких, образованных женщин. Ее работы всегда отличаются филигранной тонкостью в исследовании характера, который она играет.

Героини актрисы могут быть абсолютно различны по положению, по характеру, по темпераменту, но им никогда не свойственны противоречивость, неясность позиций, им всегда присуща законченность и внутренняя определенность. И какой бы тяжелый, сложный и даже трагический путь ни проходила ее героиня, зритель всегда через любую деталь видит прежде всего прекрасное человеческое сердце.

***

Елена РЫНКОВИЧ...

Елена Васильевна (в нашем закулисье мы всегда называли ее Ляльвасильна) одна из тех, кто хорошо помнил первых «капитанов» Купаловского театра: Мировича, Литвинова...

Галина Ивановна Владомирская вспоминает, что в 1945 году она вместе с Еленой Рынкович поступила в студию. Курс набирал Евстигней Мирович. Мастерство актера преподавал Лев Литвинов. Выпускал студийцев Леонид Рахленко. Какой конгломерат! «...Ляля была высокая, красивая и выделялась из всех какой-то необыкновенной возбудимостью, а удивительные глаза актрисы могли передавать такую гамму чувств и переживаний, что мы удивлялись и восхищались ее внутренней готовности к постижению ролей глубокого драматизма. Ей очень хотелось сыграть роль Верочки («Последние» М. Горького), но Литвинов отшучивался: «Лялечка, вы можете сыграть не одну Верочку, а полторы». Ляля была намного выше Ирины Жданович, игравшей тогда эту роль. И все-таки, спустя годы, я думаю, что Литвинову нужно было дать эту роль Рынкович. Как бы она ее сыграла! По своему артистическому темпераменту, по наполнению его интеллектуальной пытливостью актриса была готова к роли.

Вспоминая «студенческие разминки», до сих пор хорошо помню Елену Рынкович в роли Кати (инсценировка глав «Хождения по мукам» А. Толстого). В глазах ее героини была такая боль и такое отчаяние! Такая глубина понимания женской природы, что невольно замирало сердце от правдивого, обостренного ощущения, которым актриса наполняла всю сцену...»

Рынкович обладала способностью в драматических ситуациях проявлять себя ярко и неожиданно. В спектакле «Забыты ўсімі» (по пьесе Н. Хикмета, реж. Б. Эрин, 1958 г.) актриса играла роль Матери и была в этом образе предельно правдива. Внутренне переполненная тяжелой бедой, ее героиня горела огромным желанием — понятным всем матерям — спасти свое дитя. Она — Мать! Актриса несла эту боль и в спектакле «Парог» (по пьесе А. Дударева, реж. В. Раевский, 1983 г.), где удивительно тонко и достоверно играла мать Андрея Буслая. И когда отец с горечью говорил ей о том, что их непутевый сын забыл свой дом, свою семью, мать противоречила мужу осторожно, словно напевая над колыбелью: «Ды не забыўся. Мі-і-цік! Не мог забыцца... У яго ж сэрца жаласлівае. З гора, з сораму ён вачэй не кажа...» Казалось бы, обычные, простые слова крестьянки, но у зрителя замирало сердце от наполненности каждой фразы...

Вспоминая роли актрисы — Катерина «У мяцеліцу» (по пьесе Л. Леонова, реж. Б. Эрин, 1965 г.), Фаина «Вясёлы тракт» (по пьесе Б. Васильева, реж. В. Раевский, 1973 г.), Глафира «Апошняя ахвяра» (по пьесе А. Островского, реж. Т. Кондрашов, 1969 г.), Паула «Гульня з кошкай» (по пьесе И. Эркеня, реж. Б. Эрин, 1976

г.), замечаешь, что героини ее такие разные, отличительные и по характеру и по судьбе, но в то же время одинаково по-женски неустроенные и неприкаянные. Актриса взглядом, намеком, интонацией голоса приоткрывала в каждой из них что-то важное, может быть, потаенную мечту о счастье, потерянную навсегда… То, к чему стремится трепетное женское сердце и что так тяжело достигнуть… То, что не произошло, не случилось, не свершилось, не соединилось и навсегда исчезло с горизонта Судьбы…

К сожалению, театральная критика часто обходила сильные работы Рынкович. Наша критика, на мой взгляд, всегда была далека от совершенства. Мы, актеры, как птицы, с жадностью ловим самую маленькую похвалу, потому что в любую роль вложена частица души и, естественно, очень хочется услышать отклик на сердечный посыл. Но театральная критика зачастую облекает свои мысли в пространные формулировки: «Казнить нельзя помиловать». Им не понять, что происходит в ночные часы, когда артист остается наедине с мятыми, перечеркнутыми разноцветной пастой, сотни раз исправленными листочками текста. Когда «взращивая» очередную роль, очередной «колосок в душе», мучительно ищешь точный градус, необходимый для твоего героя. Что делать, актеры во все времена к высоким результатам приходили только через собственные муки и собственные страдания, которые выпадают на ту или иную творческую судьбу.Думаю, что судьба не очень баловала Рынкович «своими подарками». Несмотря на то, что она из актерской семьи , ее мать — Вера Тарасик, в начале прошлого века входила в состав Первого товарищества белорусской драмы и комедии. Была соратницей Флориана Ждановича, в 20-х годах выступала на сцене Белорусского государственного театра (теперь это Национальный академический театр имени Я. Купалы). Муж Ляли, Тадеуш Кин-Каминский, и сын, Владимир Кин-Каминский, тоже были актерами купаловской сцены. Были… До сих пор театралы не могут смириться с тем, что яркие образы, которые выстраивал Володя, сегодня играют другие актеры. Незаменимых нет, но есть неповторимые… Ляля Рынкович испытала горечь и боль, которые выпадают на долю далеко не всех женщин.

Многие помнят, что долгое время после Ржецкой Ляля, образно говоря, «стояла у руля профсоюзов» и относилась к этим обязанностям предельно добросовестно, не считаясь с личным временем. Она ходила, просила, уговаривала, убеждала и практически всегда добивалась каких-то благ для наших артистов.

Ляля была очень мягким, отзывчивым и сердечным человеком, неоднократно выручавшим и меня в различных

жизненных ситуациях. Помню, находясь на гастролях в Одессе, после спектакля мне срочно пришлось выехать в другой город на съемку фильма. А со мной находился пятилетний сын, Олежка. Что делать? Ляля подошла и сказала: «Езжай. А с сыном буду я». Почти месяц, плотно занятая в репертуаре, она значительную часть времени уделяла моему ребенку, и он так привязался и полюбил «мамочку Лялю», что я и поныне вспоминаю ее материнский поступок с большой благодарностью.

Елена Васильевна Рынкович (наша Ляльвасильна) — актриса человеческой скромности в жизни и естественности в искусстве — всегда будет занимать в моем сердце одну из самых теплых страниц, связанных с Купаловским театром...

***

Вопрос смены поколений — это удача или неудача любого театра, и судьба актера, молодой актрисы в водовороте этих событий подчас трудна, сложна и запутанна. Режиссеры часто видят не актера, а то, что им хочется видеть. Хорошо, если это совпадает. А если нет?

Зоя БЕЛОХВОСТИК... Хочется сказать о ней несколько теплых слов не только потому, что она моя ученица. Я причисляю Зою к наиболее одаренным актрисам среднего поколения, которые, образно говоря, «ждут не ожидая». Она пытливо ищет, пробуя себя, свои актерские возможности во многих направлениях. На мой взгляд, Зоя не полностью раскрыта нашими режиссерами. И если в Купаловском театре сейчас есть актриса, которая может стать событием, актриса с колоссальными возможностями — то это Зоя Белохвостик. Но для этого ей нужно перейти через рамку своего амплуа (чему все время мешают режиссеры) и «нащупать» в каждой роли то, что является истинным «зерном натуры».

Актриса умеет сдерживать свой буйный темперамент, но дело не в том, что она его сдерживает, а в том, какого рода натура скрывается за этим темпераментом. Будучи моей студенткой, она довольно часто играла не звонких хохотушек, а возрастные роли, роли матерей. И как играла! В ней прячется такая сила и глубина драматизма, такое сочетание мощно-жизнелюбивого начала с сильным внутренним чувством, наполненным страстью и постоянно сдерживающим себя. Эти качества присущи далеко не каждой одаренной актрисе.

Думаю, через некоторое время она одна из немногих в нашем театре (и так, как никто!) могла бы сыграть роль Вассы Железновой. Зоя способна на сильное чувство, которое постоянно в ней присутствует (и которое она постоянно в себе подавляет). Это та сила актрисы, о которой говорил мой любимый педагог

Михаил Михайлович Тарханов: «Мощная сила сопротивления всему, что мешает! вволюшку жить и вволю любить!..»

Вспоминаю Веру Николаевну Пашенную в роли Вассы. Актриса играла бесконечное трагическое одиночество! Играла так, что зал трепетал от ужаса. Железный нерв и властная воля — редкое сочетание. Подобные трагедийные актрисы рождаются раз в сто лет. Пожалуй, и у нашей Зои есть немалые скрытые качества, необходимые для трагедийной актрисы. Но режиссеры... видят то, что им хочется видеть.

Белохвостик на редкость дисциплинированна и очень трудолюбива. Вероятно, немалую роль играет и то, что дедом Зои был известный актер Купаловского театра - Глеб Глебов, отец — Валентин Белохвостик — тоже обрел на этих подмостках свою творческую судьбу. И продолжает их славную династию Зоя — неиспользованный и мощнейший резерв Купаловского театра, его будущее...

***

Люблю, когда актеры «мастерят», когда на сцене - полетная импровизация, когда не видно актерского «потолка», когда актеры играют как бы и «не всерьез», но от этого появляется особое ощущение Красоты и Правды.

Виктор МАНАЕВ... Одна из наиболее значимых фигур среди актеров среднего возрастного поколения, творческая судьба которых во многом зависит от того, как складывается репертуар театра.

Манаев — актер, у которого гармонично сочетаются интеллект и обаяние, чувство собственного достоинства и сдержанность, простота и тонкость в общении, острота и глубина духовности... Виктор очень разнообразный актер, обладающий редким дарованием. Он способен играть от трагикомедии до водевиля, от психологической драмы до гротеска, до буффонады. В его Хлестакове («Рэвізор» по пьесе Н. Гоголя, реж. В. Раевский, 1982 г.) за необузданной игрой и легкостью воображения выглядывал не маленький человечек, вырвавшийся на волю, а прирожденый поэт, которому неожиданно дали для выступления громадную сцену. Поэта несло и раздувало на крыльях воображения! И это поэтическое начало в синтезе с какой-то пытливой детской непосредственностью присущи многим его героям. Чистота духовной поэзии была в Леньке Одуванчике («Радавыя» по пьесе А. Дударева, реж. В. Раевский, 1984 г.), и это же детское начало фонтанировало в его Миките Зноске («Тутэйшыя» по пьсе Я. Купалы, реж. Н. Пинигин, 1990 г.): «...мы играли не о политике, а про человека. Маленького человека,

который хочет жить. И наш Микита Зносак - это ребенок в самом лучшем смысле этого слова. Думаю, какие бы политические игры «ні матлялі» нашу Беларусь, все равно людям здесь жить и другой родины у них нет. Мы все хотим выжить и остаться людьми, сохранив в себе духовную чистоту...» (Кстати, когда спектакль «Тутэйшыя» показали в Эстонии, то министр культуры Эстонии вышел на сцену и сказал: «Я в мире знаю только два народа, которые могут так по-доброму смеяться над своей трагической историей: это итальянцы и грузины. Но, оказывается, на земле есть еще и белорусы. Так искренне и по-доброму смеяться над своей трагедией может только очень здоровая нация». К сожалению, самые здоровые тоже часто болеют...)

Думаю, что ни один актер до конца не знает своих творческих возможностей, поэтому так важно «встретить» режиссера, который тебя не просто «видит», но и чувствует, понимает и доверяет. Наиболее яркие характерные роли появились у Виктора Манаева с приходом режиссера Н. Пинигина: «Встреча с Пинигиным для меня — это подарок судьбы. Ведь мы, актеры, только — краски. А Пинигин может из всей палитры красок выбрать то редкое сочетание и именно ту краску, которая будет воздействовать... С Николаем Пинигиным работать очень радостно и очень вдохновенно».

Нельзя не сказать о том, что «манаевские краски» основаны на редкой чувствительности актера. Его гибкий, фонтанирующий темперамент (не мощный, а именно *гибкий*) оживает и преображается от «первого зрительного мяча». Манаеву нужна отдача зрительского тепла. Пожалуй, это один из актеров, которые наиболее тонко ощущают связь сцены и зрительного зала.

«Какая сегодня публика? Хороший зал?» — часто спрашивают артисты, выходящие на сцену позже других. Чувствующий актер знает, что от «настроения зала» зависит многое, потому что театр — это единственное искусство, где зритель является таким же полноправным творцом, как и они, актеры. Когда зритель смотрит на сцену, он как бы смотрит на себя в зеркало, и даже не в одно, а сразу в несколько зеркал. Целое королевство зеркал! И на каждом спектакле обязательно сидит тот особый — тонкий, умный театральный судья, о котором мечтаешь и которого по-детски высматриваешь в щелочку занавеса перед началом спектакля. Открывается занавес... Ты выходишь и, распахнув сердце, перебрасываешь невидимый мостик от себя к зрителю, по которому вершится таинство беспредельных актерских возможностей. И всегда хочется верить, что самые лучшие роли еще впереди. Несмотря на то, что «...Ромео я уже не сыграю. И

Гамлета тоже опоздал, но (Виктор Сергеевич Манаев улыбается) остается еще Яго, которого очень хотелось бы сыграть. И, может быть, лет через... 30 — короля Лира...»Актерская жизнь быстротечна, как никакая другая. Но нас всегда окрыляет надежда. У каждого в жизни есть полоса ожидания. Актер постоянно ждет какого-нибудь события, решения, крутого поворота, который вот-вот изменит... А жизнь тем временем продолжается в полосе ожидания. И счастье жизни где-то в воздухе, рядом...

Память об Актере...

Это особая память. Вероятно, имеют право на воспоминания те, кто был близок с актером, кто знал актера вне сцены, в повседневной жизни, в быту. Конечно, не все вспомнилось, не все выплеснулось на эти страницы, но обо всем сказать просто невозможно.

Рядовые Мельпомены... Я верю, что театральное искусство не проходит бесследно, не исчезает с уходом актера. Зрители будут хранить наши жесты, голос, интонацию, наш облик. Они будут помнить наши роли, а значит, и нас...

НА «КАПИТАНСКОМ МОСТИКЕ»

Вспоминая «рядовых матросов» купаловской сцены, нельзя пройти мимо «капитанов»-режиссеров, которые ведут наш корабль вот уже 80 лет. О, режиссеры — вечные донкихоты!.. Сколько ваших копий было сломано только в одном Купаловском театре! И тем не менее каждый из вас — это тайна, это свой мир ощущений, своя внутренняя позиция, позиция принятия или непринятия тех или иных жизненных принципов. Все вы так не похожи друг на друга, и «сооружения» ваши такие разные, хотя строите всегда из одного «материала»...

Каждый режиссер имеет право спеть свою собственную песню подсознания, но даже самый тонкий критик никогда не сможет догадаться по результату спектакля о том перепутье, на котором стоял режиссер, выбирая свою трактовку. Мейерхольд говорил, что спектакль должен одним крылом смотреть в землю, а другим в небо.

Много, ох, как много необходимо иметь режиссеру — капитану корабля — такта, выдержки, понимания, воли, терпения, а главное — таланта, чтобы он мог предложить такие решения и такие ходы в пьесе, перед которыми актеры стояли бы удивленные и потрясенные их неожиданностью и их точностью. К сожалению, далеко не всегда в одном человеке все это соединяется воедино, но если это происходит — театр

высвечивается яркой радугой.

Впрочем, если руководитель ставит спектакли, решая только свои режиссерские задачи, подчиняясь моде репертуарных веяний сегодняшнего дня и абсолютно не обращая никакого внимания на рост и формирование актеров, на смену поколений в театре — то едва ли можно надеяться на дальнейшую интересную жизнь этого театра. Театр, как известно,— творчество коллективное, и естественно, что каждый в нем является частью целого, играет ли он главную роль или выходит один раз с репликой «Кушать подано». Только в ансамблевости спектакля, в соразмерности всех его частей, которые мудро выстраивает режиссер, и кроется настоящее обаяние театра.

Все режиссеры стремятся к ансамблю. Но хороший ансамбль можно создать только с единомышленниками, с людьми, исповедующими одну веру, понимающими друг друга с полуслова. Неслучайно на одной из репетиций режиссер Борис Эрин произнес: «Мне не нужны помощники на сцене. Помощники нужны булочнику. Мне нужны единомышленники». Естественно, чтобы создать театр единомышленников, нужны годы, и сразу это ни у кого не получается. Нужно, чтобы родились сыгранность, определенная приспособляемость, понимание и, конечно, отточенность каждой индивидуальности (или хотя бы отточенность небольшого ядра актеров, которым под силу самые высокие планки).

Умные и тонкие режиссеры всеми силами стараются создать на репетиции атмосферу взаимного уважения и дружбы. Диктат режиссера хорош только в сочетании с уважением к свободе и творческой раскрепощенности актера. А когда актер заранее знает, что каждый его шаг предопределен, им овладевает иждивенческое состояние и скука. Умный режиссер не давит своим авторитетом на исполнителя, он дает ему возможность попробовать разнообразные актерские варианты, старается разбудить актерскую фантазию. И не исключено, что в результате этих поисков режиссер может даже остановиться не на своем решении, а на решении актера. Ну, а если уж он твердо настаивает на своем, то подведет к этому актера абсолютно естественно, а не «насильственной смертью». Но разногласия и споры в работе над спектаклем всегда неизбежны. Если они являются поисками лучшего — это творческие споры, а если это столкновение двух «несгибаемых» характеров, то страдает в первую очередь уровень спектакля. Известные, избитые истины.

На моем творческом пути встречались многие режиссеры, каждый из которых выявлял себя в работе с актером и в работе с материалом по-разному.

Но всех их объединяло одно — Купаловский театр...В 1937 году, когда я пришла в Купаловский театр, Михаил Зорев выпустил один из своих лучших спектаклей, который вошел в золотой фонд Купаловского театра, — это «Апошнія» по пьесе М, Горького. Михаил Абрамович был талантливый и очень скромный человек. Он особенно тянулся к молодым артистам, и они отвечали ему взаимностью. У Зорева был своеобразный дар воспитателя и организатора. Довольно часто этот талантливый режиссер с успехом выступал и в роли актера. К сожалению, перед самой войной Михаил Абрамович по какой-то причине оставил Купаловский театр и ушел в ТЮЗ. Начало войны М. Зорев встретил и Минске. Его судьба была трагической. По рассказам очевидцев, он погиб в минском гетто, одним из первых шагнув в душегубку с «Интернационалом». Этот мягкий и добрый человек никогда не был ни коммунистом, ни общественником, но, вероятно, его душа жила по самым высоким категориям...

***

...Константин Николаевич САННИКОВ — интересный и своеобразный режиссер.

По своему характеру режиссуры он все время что-то выстраивал, у него постоянно вынашивались какие-то замыслы. Именно Санников был моим «крестным отцом» в Купаловском театре. Молодые актеры часто называли ен «бацька». И это было заслуженно. Константин Николаевич боготворил молодежь, особенно студентов, и никого не удивляло, если он вечером приносил студентам, которые поздно репетировали, молоко, булочки, какие-то бутерброды. Он мог дать взаймы деньги и не брать их обратно.

И в то же время при всей своей теплоте, открытости и сердечности Санников терпеть не мог неточности, приблизительности и различной аморфности. На сцене он требовал определенности акцентов даже в самой малюсенькой роли. У него был, как часто говорят артисты, острый взгляд и тонкий слух. Этот режиссер имел свой метод репетиций. Работал он быстро, но без суеты. Не любили долгих рассуждений и не признавал репетицию-«повтор», любил репетицию-«пробу» и часто с улыбкой повторял: «Играть актер умеет, а вот репетировать — не всегда...»

Помню, еще до войны я играла вместе с Ириной Жданович в его спектакле «Машенька» по пьесе А. Афиногенова, и Санников так глубоко и емко разработал со мной роль, что при исполнении этой роли в другом театре мне практически не требовалось больших усилий в разработке образа.

У Константина Николаевича был свой железный педагогический принцип: «Не учить, а воспитывать». О педагогической деятельности Санникова ярко свидетельствуют имена его учеников. Это и Виктор Тарасов, и Геннадий Овсянников, и Мария Захаревич, и Лилия Давидович и многие другие. У него начинал и наш известный кинорежиссер Михаил Пташук.

Что касается его спектаклей, то почти все они были просты в том смысле, что в них отсутствовала этакая, я бы сказала, «многозначительность» образов. Санников всячески избегал различного рода умышленно придуманных и сложных форм, у него в спектакле актеры должны были «играть по правде». Он был из тех режиссеров, которые любят не удивлять, а убеждать.

Вероятно, «плоды просвещения», которые Константин Николаевич обрел еще в 1921 году в Московской студии (куда он был направлен на учебу вместе со С. Станютой, И. Ильинским и другой талантливой молодежью), не пропали даром и дали хорошие всходы в Купаловском театре. К. Санников поставил более 25 спектаклей, многие из которых были высокого уровня, но ни в одном спектакле Константин Николаевич не вышел за рамки так называемого социалистического реализма.

Конечно, надо отдать должное и времени, в котором работал художник. Спектакли оценивались строго с идеологических позиций. Многие помнят еще и тот случай, когда в 1950 году К. Н. Санников поставил спектакль «Пяюць жаваранкі» по пьесе К. Крапивы. Руководство театра дважды выдвигало спектакль на соискание Государственной премии СССР. Премию не давали. На третий раз в конце спектакля вывесили портрет Иосифа Виссарионовича Сталина «Утро нашей жизни». Премию дали. Остается только повторить вслед за классиком: «О, времена! О, нравы!.»

В 1947 году Санников осуществил постановку, которая стала яркой страницей в истории Купаловского театра,— «Канстанцін Заслонаў» по пьесе А. Мовзона. Но мало кто знает о том, что в работе над этой пьесой у режиссера возникли серьезные трудности, и тогда руководство театра пригласило из Москвы «консультанта МХАТа» Иосифа Моисеевича Раевского (который по существу был не вторым, а первым «отцом» таких ярких спектаклей, как «Апошнія» М. Горького, 1937 г., «Кто смяецца апошнім» К. Крапивы, 1939 г.).

Как вспоминал известный культуролог Ким Хадеев, «...спектакль «Константин Заслонов» никогда б появился в Москве (имеется в виду Вторая декада белорусского искусства в Москве в 1955 году), если бы не вмешательство в репетиционную работу И.

Раевского, который приехал и буквально за 20 репетиций вычистил и выстроил замечательный спектакль по абсолютно никакой пьесе. Правда, там была фантастическая работа Б. Платонова (главная роль), на которой в общем-то и держался весь стержень спектакля. Но нельзя отбрасывать заслугу И. Раевского, благодаря которому спектакль приобрел масштабность, целостность и неплакатную выразительность».

И все-таки, я думаю, роль К. Н. Санникова является довольно значительной в истории белорусского театра хотя бы уже потому, что этот режиссер работал «над закладкой фундамента», необходимого в дальнейшем таким крупным мастерам, как Борис Эрин.

***

...Лев ЛИТВИНОВ. Пожалуй, самый спорный и самый; загадочный режиссер 30-40-х годов. Режиссер, который дважды покидал этот театр, но мне кажется, что до последних дней его душа все равно тянулась к купаловцам. К сожалению, я с ним, как с режиссером, никогда не работала. (Он пришел в наш театр в 1932 году, а в начале 1938-го ушел из театра.)

Но я видела его спектакли, знала его внешне, встречалась с ним, разговаривала на различные темы, наблюдала, как он репетирует, но на сцене никогда не сталкивалась. Это был очень интересный режиссер, умевший глубока проникать в психологическую ткань пьесы. Он тонко ощущал стиль эпохи и умел «ухватиться» за основное звено в спектакле. Лев Маркович мог позволить себе репетировать всю ночь, но зато какие яркие были его спектакли! Это был режиссер, стремящийся к героико-романтическому театру. Первый спектакль Л. Литвинова «Бацькаўшчына» по произведению К. Чорного (1932) получился очень интересным. Критика отмечала яркие и насыщенные образы, которые создали Г. Глебов (Павел Немира), Л. Ржецкая (мать), Владомирский (Леопольд Гушка), И. Жданович (Мариля), М. Зорев (Эвель) и Г. Григонис (пан Мазовецкий) Актеры рассказывали, что в 1933 году, приехав с этим спектаклем в Москву, они читали на всех московских афишах: «Белорусский театр. Спектакль “Батько Вшина». Москвичи решили, что им привезли спектакль про батьку-атамана по прозвищу Вшина, Когда Кузьме Чорному привезли московскую афишу, он долго хохотал.

В 1938 году Л. Литвинов ушел из театра, в то время в театре работало несколько режиссеров: это и М. Зорев, и К. Санников, и Л. Рахленко. Вероятно, большим художникам «прыгать в одном

мешке» всегда тяжело. Поскольку Литвинов довольно часто подвергался различным несправедливым обвинениям, Лев Маркович уехал работать в Киев.

Но в 1943 году режиссер обратно возвращается в белорусский театр (который в то время находился в Томске) и ставит свою искрометную комедию «Паўлінка». Спектакль сразу же стал для купаловцев такой же «визитной карточкой», как «Чайка» для МХАТа. Литвинов смело пошел на изменение финала пьесы, сделав его в нелегкое военное время жизнерадостным и оптимистическим. Казалось бы: до того ли в тот тяжелый период. Но в том-то и была прозорливость Литвинова. Он поставил буйный по озорству спектакль, отвечавший главному — мажорному ощущению победителей. Заразительная театральность, изящество формы и совсем не назидательная мажорная нота очаровывали всех зрителей. Спектакль остался в памяти как яркий театральный праздник. Каждое слово в нем дышало сочностью народного юмора, все было овеяно теплотой к белорусскому народу и его обычаям. Однако критика резко ополчилась против изменения финала, ставя в вину постановщику привнесение элементов театрализации. Литвинова обвиняли во всех формалистических «загибах».

И роли неправильно трактовались, и актеров повел не туда. Короче, «і інтэлігенцыя не тая, і імпэту не хапае». Но сколько бы этому спектаклю ни доставалось, его более чем полувековая сценическая жизнь говорит сама за себя. Какой великой надо обладать интуицией, чтобы понять, что же нужно именно сегодня. Вероятно, интуиция — одна из главнейших, а может быть, и самая главная черта таланта.

...На календаре XXI век. Сегодня вечером в Купаловском театре опять с аншлагом идет спектакль «Паўлінка». И актеры вновь выйдут на сцену, чтобы подарить зрителю душевное тепло, улыбку и ощущение радости, той радости, которой более 50 лет назад поделился с нами Литвинов.

ОТСТУПЛЕНИЕ АВТОРА

Какой он был в жизни? Я задаю этот вопрос Киму Хадееву, человеку, который очень хорошо помнит Льва Марковича и часто бывал у него в гостях. «Какой он был? Громкий! Шумный! Восторженный! Кипящий! Огромный темперамент! Неутолимая энергия! Букет остроумных вещей! Порой по-детски обижающийся на непонимание. И всё это напоминало смесь не совсем ещё умудренного еврея с большим ребенком. У Литвинова была высочайшая культура, которой потом обладал **только** Эрин. На мой взгляд, в истории белорусского театра есть две эпохи: эпоха

Литвинова и эпоха Эрина. И время молодого Раевского...»

С автором этого высказывания можно соглашаться, можно не соглашаться, но бесспорно одно: Литвинов — яркая страница в истории театра. Перебирая в архивах различные документы, протоколы и письма, касающиеся этого уникального художника, я постоянно находила подтверждение его полетной импровизации. Так, по приглашению Льва Марковича в купаловский театр приезжал В. Мейерхольд, который выступил перед труппой. «Почему вы так **безбожно** обращаетесь с классикой?» — спросили из зала. Литвинов тут же за него ответил: «А может быть **божественно**?» Галина Ивановна Владомирская вспоминает: «Мы, актёры, шутили по поводу неиссякаемой фантазии Литвинова: если бы те спектакли, которые оставили Литвинов и Рахленко в отдельности, были бы их общим содружеством, успех был бы несомненным. Фантазии Литвинова уходили далеко «за облака». Но трезвый рассудок Рахленко, в совершенстве владевшего методом соцреализма, вовремя хватал бы Литвинова за рукав: «Лёва! Успокойся! Успокойся, дорогой. Хватит. Уже хорошо. Уже талантливо!»В 1948 году проходила очередная кампания по борьбе с безродным космополитизмом. Литвинов был вынужден уйти из Купаловского театра. Теперь уже навсегда. Он уехал в Казань, где и проработал последние 13 лет в драматическом театре имени В.И. Качалова. За эти 13 лет он поставил более 20 спектаклей, многие из которых получили высокую оценку и у зрителей, и у профессиональной критики. Кто знает, скольких ярких спектаклей лишился Купаловский театр, одержав победу в борьбе с «космополитизмом»? Характерно, что в Казани последней его постановкой был спектакль «Левониха на орбите», в который он вложил много душевной теплоты.

Вероятно, где-то в глубине души до последних дней Литвинов не расставался с мыслью вернуться в родную Беларусь. В Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства сохранились письма Литвинова к нашим актерам, отрывки из которых хочется привести.

Из письма Л. Литвинова к С. Бирилло

5 января 1959 года

«...Черт возьми, вертолет бы мне, прилетел бы, целовал бы всех до потери невинности и был бы счастлив. Живите счастливо, дорогие (именно дорогие) друзья. Не забывайте изгнанника.

...Боже мой! Сколько руководителей театр уже имел и не может найти любезного сердцу. Да и где они — эти идеальные руководители? Кто их имеет? Найти бы хоть того, кто любил бы театр бескорыстно...

...Пишу «оптом», но умоляю всех писать порознь: и Глебова, и Галину, и Дедюшко, и Владомирского, и Платонова, и Пекура, и Шинко...»

Из письма Л. Литвинова к Б. Платонову

Казань, 1958 г.

«...обстоятельства не дают мне возможности съездить в Минск, повидаться с тобой, поговорить, а мне, признаться, очень не хватает твоего присутствия, твоего участия в работе и в жизни...»

Из письма Л. Литвинова к С Бирилло

Казань, 10.X.56 г.

«...Благодарю Вас за присланную статью и письмо с добрыми словами обо мне. Вы знаете - я не избалован ими в Белоруссии... Ах, черт возьми, сколько хороших работ мы могли иметь в активе, сколько энергии могли сохранить для нашего любимого дела, сколько здоровья... (а оно в значительной мере подорвано этой многолетней пыткой, и за что?)

...Хочется жить (а не знаю, долго ли придется), чтобы увидеть торжество честности и правды, Я понимаю, что это — не перелом еще, что еще благоденствуют подлые конъюнктурщики, карьеристы, но это уже не похоже на статью, например, Е. Романовича о «Павлинке» без указания даже имени постановщика.

Я по-прежнему люблю Минск и Белоруссию и очень многих людей в ней. Но с дрожью ненависти и презрения вспоминаю ряд людей, которых считаю бесчестными... Глубоко сожалею, что чудный театр Купалы томится в руках малоталантливых руководящих т.т., лежащих камнями на его крыльях и за флагом «правды и жизненности» прячущих бескрылые души и примитивную технику школьного «правдоподобия...»

После инфаркта Литвинов написал из Казани Лидии Шинко: «...Занимаюсь своими аквариумами и, как все старики, хочу писать мемуары... И все-таки Купаловский театр — это мои лучшие (хоть не всегда добрые) годы».

В 1963 году Литвинова не стало. Из музея Казанского театра имени В. Качалова пришло письмо: «Музей нашего театра готовит монографию о заслуженном деятеле искусств БССР и ТаССР режиссере Л. Литвинове. Мы хорошо помним, с каким трепетом и любовью вспоминал он свою творческую колыбель — родной ему Белорусский театр — и тех, с кем он делил успехи и творческие радости... Мы очень просим написать о нем несколько строк и

будем Вам за это безгранично благодарны...»Безгранично благодарны...

В беседе с Валерием Николаевичем Раевским я задала ему не очень тактичный вопрос:

— Может быть, и Вас оценят по-настоящему только после?..

— Я мало на это надеюсь... Как говорил один из героев моего спектакля Ромул: «Я знаю свой народ...»

***

Наш театр часто приглашал для постановки спектаклей режиссеров из Москвы. Как правило, это были крупные, интересные личности, люди со своим оригинальным взглядом на жизнь и искусство. Одним из них был Тихон Алексеевич КОНДРАШОВ, образованный, интеллигентный человек с очень хорошей «театральной школой» (он был учеником Алексея Попова). Тихон Алексеевич вошел в наш театр, может быть, не так дерзко, как другие. Он ничего не ломал, не переделывал, не навязывал — просто мудро использовал творческий потенциал театра.

Тихон Кондратов выпустил несколько прекрасных спектаклей, ставших яркой страницей в истории нашего коллектива. Один из них — «Апошняя ахвяра» (по пьесе А. Островского, 1969 г.), где главную роль изумительно играла Лилия Давидович.

Я работала в его спектаклях «Залатая карэта» (по пьесе Л. Леонова, 1971 г.), в «Амністыі» (по пьесе Н. Матуковского, 1970 г.). Кондрашов сумел выстроить интересную внутреннюю динамику спектакля, ввел такие яркие интермедии, что спектакль шел, как некий счастливый концерт, актеры «купались» в ролях с наслаждением.

Я играла в «Амністыі» роль Рогнеды Ивановны Божешутковой, настырной женщины, которая, декларируя по поводу и без повода свои принципы, всем окружающим портила настроение. Бог пошутил над ее жизнью и судьбой. Даже в одном ее имени было столько разноцветных и несовместимых красок! Тихон Алексеевич помог мне найти подход к этой героине, внести в ярко отрицательную роль своеобразное обаяние. Когда Божешуткова импульсивно рассказывала автобиографию своей главной оппонентке — Изабелле Дрозд (роль которой прекрасно воплотила Нина Пискарева) я видела на глазах зрителей слезы. Они сопереживали вместе с моей героиней за ее неудавшуюся судьбу. Критика тепло отзывалась о моей работе в этом спектакле: «...В роли Божешутковой Броварская к сатирическим краскам добавила еще и драматические. Она не только высмеяла

карьеристку, но и показала глубокий драматизм ее положения. Образ обрел многогранное звучание. В свою очередь обогатилась и актерская палитра актрисы. Божешуткова стала одним из ее значительных сценических достижений».

Все актеры, игравшие в этом спектакле — Павел Кормунин, Галина Орлова, Леонид Рахленко и многие другие,— получали большое эстетическое удовольствие. Центральную роль, лодыря и хулигана, талантливо играл Виктор Тарасов. И это тоже была находка режиссера — поручить роль отрицательного персонажа актеру, который до этого играл только положительных героев. Тарасов играл обаятельно, с присущим ему артистизмом, от чего спектакль становился, как мы иногда говорим, «брызгам шампанского». Невозможно было не сочувствовать, не поддаться обаянию этого «демагога и нахала». В общем, что говорить, пьеса была разработана Т. Кондрашовым великолепно, и спектакль пользовался колоссальным успехом. «Амністыя» — это одна из золотых страниц Купаловского театра.

Обидно, что к самому Тихону Кондрашову в нашему театре отнеслись крайне несправедливо. На одном из открытых партийных собраний (которые, будучи парторгом, как всегда, вела я) обсуждались текущие вопросы. Что-то критиковали, что-то хвалили. Полярные точки зрения в театре — это всегда нормально. И вдруг слово попросил один из молодых актеров, не коммунист, но поскольку партийное собрание было открытым, возможность выступить была у всех. (Не буду называть его фамилию. Он и сегодня работает в театре. Бог ему судья.)

И вот, значит, произнеся какой-то текст и сложив определенную концепцию из своих предложений, этот актер сказал:

— ...Но самое ужасное, что у нас по-существу нет главного режиссера. Это беда нашего театра. Что же, в таком случае, можно от нас требовать и чего ждать?

Все притихли. Тихон Алексеевич побледнел и посмотрел в зал. Повисла какая-то холодная тишина. И никто не выступил в его защиту. Спустя какое-то время я подумала, что дать отповедь несправедливому обвинению должна была я. Нужно было защитить Тихона Кондрашова от этой холодной и специально рассчитанной бестактности. Но я пощепетильничала, решип, что как порторг не имею права навязывать свою точку зрении окружающим.

Собрание подошло к концу, мы прочитали какую-то безликую резолюцию и разошлись. Сложив все документы, я зашла в кабинет к Кондрашову. Он сидел совершенно отрешенный.

— Тихон Алексеевич! Не надо так огорчаться. Поймите, точка

зрения только одного актера — это не точка зрения всего коллектива...

— Зинаида Ивановна... но ведь ни один человек не выступил и защиту меня. Никто даже не удивился... Я столько сил, столько времени отдал этому театру! Столько поставил спектаклей с самыми разными актерами!.. И никто не выступил, никто не возразил... Значит, я — совершенно одинок...

Я проводила его до гостиницы. Беседуя, мы медленно шли по вечернему Минску, и в конце нашего разговора Тихон Алексеевич грустно сказал:

— Я был главным режиссером Ярославского драматического театра России, но никогда в жизни не слышал ничего подобного. А если бы даже и услышал, то, наверное, прозвучала бы и противоположная точка зрения. Здесь я этого не услышал... Очевидно, жить и дышать в этом театре я уже не смогу...

Закончился сезон, и Тихон Алексеевич Кондрашов навсегда уехал из Минска. Долгое время многие актеры получали от него письма. Он поздравлял, интересовался нашими делами, желал всем удачи и согласия. Но я до сих пор не могу забыть ту боль, которую мы ему причинили.

В одном из интервью Василий Шукшин как-то заметил, что вкус настоящего художника — это чувство правды и тактичности. Кондрашов был настоящим художником, он в полной мере обладал и чувством правды, и тактичностью, той тактичностью, которой не всегда наделены творческие натуры.

***

Валерий РАЕВСКИЙ — это тоже целая «эпоха» в нашем театре. Более 30 лет! Такого не удавалось еще никому. Уже первая его постановка - «Што той салдат, што гэты» (по пьесе Б. Брехта) показала, что к нам пришел художник со сложившимися эстетическими принципами и с высокой школой профессионализма, которую он прошел в московском театре на Таганке у Юрия Любимова.

Приятно отметить, что Валерий Николаевич с уважением относится к своему наставнику. Бесспорно, Ю. Любимов талантливый режиссер, вызывающий много противоположных суждений. Но ведь Всевышний и дает талант художнику для того, чтобы вокруг его произведений кипели страсти. Не спорят только о серости. Да, Любимов тяготеет к резкости к ясности оценок. Да, его роль в театре на Таганке является не только определяющей, но порой и всеподавляющей. Да, этого режиссера интересуют не процессы «жизни человеческого духа», а острота политической проблемы; не столкновение людей, а борьба идей. Но, при всей

жесткости его методов, я думаю, что в основе этого своеобразного режиссерского почерка заложены немалые факторы, будоражащие творческую энергию. Подтверждением этому являются удивительные постановочные решения Ю. Любимова, возрождающие традиции Мейерхольда, Вахтангова...

Думаю, что сегодня уже никто не станет возражать, что школа мастерства В. Н. Раевского основана прежде всего на эстетических принципах Таганковского театра. Ярким свидетельством этому является первый спектакль Валерия Николаевича, поставленный по Брехту в 1969 году,— «Што той салдат, што гэты».

С большой теплотой я вспоминаю свою работу в этом спектакле. Раевский привнес абсолютно новую эстетику, которая была, мягко говоря, очень далека от Купаловского театра. Если «Ідылія» по своему эстетическому направлению точно, как говорят, попадает «в десятку», то Брехт — полностью противоположное театральное направление. Прежде всего — это театр резкой пластики, очерченности, где техника игры стимулирует активность зрителя. И мы, актеры, впервые с этим столкнувшись, попали, образно говоря, «как кур во щи». Что касается меня, то я не только целиком и полностью окунулась в этот абсолютно новый для меня мир, но и поняла, приняла, прочувствовала его сердцем. Я была, как говорят, «впереди прогресса».

Этот спектакль действительно был открытием, своего рода сенсацией. Так мощно Брехта в Беларуси еще не ставили. Это была абсолютно новая страница не только в нашем театре, но и в театральном искусстве республики вообще.

Приятно вспомнить, что я имею близкое отношение к рождению этого уникального спектакля, в котором с большим удовольствием играла роль Бэгбик. (К сожалению, на этом мой творческий союз с Валерием Николаевичем закончился. Очень жаль. Но что поделаешь...)Раевский, бесспорно, крупная личность. За всю свою творческую деятельность этот режиссер поставил на купаловской сцене более 30 спектаклей, многие из которых вошли в золотой фонд нашего театра. Это и «Трыбунал» А. Макаёнка, и «Характары» В. Шукшина, и «Мудрамер» Н. Матуковского, и «Парог» и «Радавыя» А. Дударева. Особенно хотелось бы остановиться на последнем спектакле, который стал событием в нашем театре и был удостоен Государственной премии СССР. В «Радавых» соединилось всё — и новая драматургия Дударева, и новаторский режиссерский почерк Раевского, и чудесный актерский ансамбль.Валерий Николаевич полностью убрал из спектакля выспренную риторику и пафос,

которыми «страдали» многие спектакли о войне. За незаметной, вроде бы будничной простотой режиссер поднимал глубокие философские проблемы человеческого бытия. Через конкретные судьбы сценических персонажей зритель остро чувствовал драматическую судьбу нашего народа в годы войны.

Глубокие, психологически достоверные образы создали Валентин Белохвостик, Геннадий Гарбук, Виктор Манаев, Геннадий Давыдько, Александр Подобед, Валерий Филатов.

К сожалению, очень рано ушел от нас Валерий Филатов, ушел в самом расцвете творческих сил, не успев выплеснуть до конца свой большой талант.

Я всегда считала его актером загадочным, непознанным, с каким-то необыкновенно чистым, мальчишеским сердцем. Исполнение им роли Дервоеда в спектакле «Радавыя» было внешне сдержанным, но герой притягивал к себе внимание какой-то особенной психологической глубиной и эмоциональной наполненностью. В финале спектакля, когда погибают все герои, в живых остается только Дервоед. Он опускается на колени и плачет под шум нарастающею гула: «По-бе-да!» И эта деталь, найденная режиссером и актером, лучше всяких монологов говорит о чувствах и мыслях солдата, добывшею поберу ценой невероятных усилий и трудностей, когда, казалось бы, вся душа человека выпалена и выжжена страшным словом «война». Адекватные чувства сразу же возникали и в сердце зрителя, которое билось в такт сотворчеству актера и режиссера.

Своей практикой В. Раевский еще и еще раз демонстрировал, что каждый режиссер неповторим, что он загадка, которую и сам еще не разгадал до конца. Он может оступиться и сделать что-то «не так». И это тоже закономерность.

Вспоминаю, как часто режиссера активно ругали за неумение работать с актером (неоднократно утверждая, что в его спектаклях актеры работают только «с голоса»), ругали за чуждую «таганковскую» школу, которая «вытоптала» всю природу Купаловского театра, но почему-то критикующая сторона всегда забывала о том, что театр — это прежде всего поиски нового, поиски неизвестного, порой абсолютно не вписывающиеся в привычную канву наших представлений не только о театре, но и о жизни. И каждый художник, идущий своей собственной дорогой в искусстве и несущий свой крест, имеет право и на падение и на подъем. Даже Иисус нес крест на Голгофу, спотыкаясь. Что же мы хотим от смертных?..

Режиссура — профессия сильных людей. У поэта, прозаика, художника есть возможность написать и... уничтожить свое произведение, если оно очень далеко от совершенству и не

нравится ему. У режиссера, как, впрочем, и у актера, такой возможности нет. И если их творческое «дите» уродилось хромым или горбатым — это видят все. Но никогда не нужно спешить «хоронить» авторов неудачного «дитяти». Даже самый талантливый художник имеет право на ошибку. Значит, что-то не заладилось и не получилось, что задумал. Получится в другой раз — настоящий художник, как говорят, бездонный колодец, а настоящее творчество — это постоянный эксперимент и постоянный поиск.

Вспоминаю: сколько раз уже «хоронили» Валерия Раевского! Поставит неудачный спектакль — все! Кончился Раевский! Изжил себя! А он, как птица феникс, возрождается в новом спектакле. И опять о нем говорят как о серьезном, крупном мастере.

Хочется вспомнить еще об одном ярком спектакле Раевского, который, как мне кажется, был открытием и для самого режиссера. Это «Трыбунал» (по пьесе А. Макаенка, 1971 г.). Современные режиссеры уже отвыкли от лубка (а именно в таком жанре была написана эта пьеса), и В. Раевский восстановил в правах этот интересный и любимый зрителями жанр. В работе над этой постановкой В. Раевскому пришлось преодолеть еще один барьер. «Комедия о Великой Отечественной войне с такой кровью, с такими жертвами? Да вы что, в своем уме? Все ветераны разнесут ваш театр в щепки!» Да, было и такое опасение среди многих чиновников от искусства. А зритель великолепно принял спектакль. Победила творческая интуиция редиссера.В этом спектакле Валерий Николаевич сделал еще одно открытие: он открыл замечательного актера — Геннадия Овсянникова. Правда, Г. Овсянников и до этого уже успел блеснуть своим талантом, но настоящая, большая жизнь в искусстве началась у Гены именно с «Трыбунала», с Колобка. Мы, актеры, часто шутили, что благодаря этой роли звания на Гену посыпались, как звезды.

В 1976 г. была «Святая прастата» А. Макаенка, в 1980-м — его же «Пагарэльцы», потом «Парог», «Радавыя» А. Дударева, «Мудрамер» Н. Матуковского, «Страсці па Аўдзею» В. Бутрамеева, «Князь Вітаўт», «Чорная панна Нясвіжа»... Последние исторические постановки по пьесам А. Дударева свидетельствуют о том, что художник попытался через определенное трансформирование истории донести до современника понятия чести, достоинства и уважения к своему прошлому.

Я сознательно вспомнила пьесы только белорусских драматургов, чтобы подчеркнуть тот большой вклад, который внес Валерий Николаевич в развитие современной белорусской драматургии. Ведь взять и довести до премьеры белорусскую пьесу, довольно часто очень далекую от совершенства, это

сложнее, чем поставить классику, ставленно-переставленную сотни раз и имеющую определенные постановочные разработки. Раевский, как настоящий художник, идет своей непроторенной дорогой, опираясь на свой талант, мучительные внутренние поиски и уникальную интуицию Мастера. А интуиция — это то качество, которое постоянно присуще Раевскому. Я допускаю, что режиссер не всегда может выразить себя в актере. Но он искренне ищет, срывается, ошибается, порой фальшивит, надрывается, опять ищет и упорно идет своей дорогой Художника...

Думаю, что впереди у Валерия Николаевича много ярких творческих удач, и не будем забывать, что современникам очень сложно оценить талантливую личность по той простой причине, что в жизни только один судья — Его Величество Время...

***

Уходят в прошлое спектакли, уходят актеры, уходят режиссеры... Обидно, если они уходят от нас в другие театры. В своем театре творческий человек найдет радость и удовлетворение, в чужом — потеряет годы. Жизнь каждого из нас многообразна, она полна потерь и приобретений. Плохо, что ушел Николай Пинигин, режиссер, которого любили и любят актеры. Его уход — потеря, потому что любого талантливого человека заменить трудно. Талант — товар штучный, он неповторим. И чем крупнее личность, чем своеобразней человек, тем эта истина очевиднее. Заменить на должности можно кого угодно, но личность заменить нельзя.

Лучшие спектакли Пинигина («Гаральд і Мод» «Тутэйшыя», «Ідылія»...) — яркие, светлые, они не только пронизаны молодостью и юмором, но и наполнены лирической ноткой грусти и своеобразной философией.

Бесспорно, Санкт-Петербургский БДТ, в котором сегодня работает режиссер,— серьезная школа. Многие хорошо еще помнят незабываемые спектакли Г. Товстоногова. «Гога» (как его называли коллеги) — это масштаб! Он умел «открывать» актера, как никто. Татьяна Доронина блистала в каждом его спектакле, а переехав в Москву, стала абсолютно «серой» актрисой. Именно Товстоногов пригласил на главную роль князя Мышкина в спектакле «Идиот» никому неизвестного тогда Иннокентия Смоктуновского, который в своей «тьмутаракани» не всегда в массовки попадал. Думаю, что этот театр откроет в творческой палитре Николая Николаевича Пинигина новые, неизвестные краски. Но хочется, чтобы режиссер не забывал свои «родные пенаты», где его любил и любит зритель и где наиболее яркие спектакли Пинигина, поставленные на купаловской сцене, были

крепко связаны с энергетикой белорусской земли, которая дает силу, уверенность и подпитку своим Художникам.

Естественно, что с уходом Николая Пинигина театр обеднел, но продолжают работать другие творческие люди. Иногда руководство театра, делая «смелые» шаги, приглашает на стажировку молодых режиссеров. В 1997 году Дмитрием МАРИНИНЫМ и Дмитрием СОЛОДУХОЙ была осуществлена постановка «Чароўнай ночы» по пьесе С. Мрожека (с участием народного артиста Беларуси Валерия Филатова, заслуженного артиста Беларуси Александра Подобеда и Инны Усович). Большого резонанса этот спектакль не вызвал, так как в некоторой степени он был чужд Купаловскому театру, но хочется отметить, что спектакль «Чароўная ноч» очерчивал абсолютно новые качества молодой белорусской режиссуры. И прежде всего это подробность актерского существования, и внимание к психологическим нюансам, всегда неожиданным и свежим, которые могут принадлежать только определенному спектаклю, выверенному молодой режиссурой до **возможного** совершенства.

В этом спектакле еще одной новой гранью приоткрылся для нас не только Валерий Филатов, но и Александр Подобед. Именно Подобеду в большей степени всегда было присуще соединение рационального, логического анализа и интуитивного проникновения в суть образа, что часто приводило к великолепным результатам.

В последнее время заявил о себе в режиссуре актер Купаловского театра Александр ГАРЦУЕВ. Его спектакль «Крывавая Мэры» получил главный приз за режиссуру на Московском международном театральном фестивале камерных спектаклей «Славянский венец» (1997), а известный российский критик Лев Аннинский был в восторге от игры Зои Белохвостик и Николая Кириченко. К сожалению, как это часто бывает на фестивалях такого рода, объективность не всегда может торжествовать.

Именно Аннинский был «инициатором справедливости» и выразил желание отдать приз «За лучшую женскую роль» *белорусской>* актрисе Зое Белохвостик (спектакль «Крывавая Мэры»), но поскольку *украинскому* актеру Олегу Драчу был присужден приз «За лучшую мужскую роль» (роль Раскольникова в спектакле «Преступление и наказание» по мотивам произведения Ф. Достоевского), то какую-то «серьгу» нужно было оставить и устроителям фестиваля, россиянам...

Спектакль «Крывавая Мэры» свидетельствует о том, что в молодой белорусской режиссуре появляются направления, которые пытаются подойти к решению экзистенциальных

проблем. Александр Гарцуев попробовал «прочесть» молодую белорусскую драматургию ярким театральным языком абсурда. И в «Крывавай Мэры» это получилось блестяще.

Очень медленно, но все-таки вырисовывается режиссерский почерк Владимира САВИЦКОГО, который, вторгаясь в структуру произведения, «размывает» конфликты и действия, порой трансформируя и сам жанр произведения. Режиссер уходит от того, что лежит на поверхности текста, в надежде найти свою, особую, скрытую пружину спектакля. В. Савицкий пытливо, упорно и настойчиво ищет в классике ответы на многие сегодняшние вопросы.

Не будем забывать, что ставить классику одновременно и легко и трудно. Легко, потому что прекрасен литературный материал, в котором — широкое поле для собственной дорожки. Трудно, потому что классика обросла многочисленными штампами, которые создали определенную традицию восприятия. И тем не менее каждое время требует *своего* прочтения материала и своих режиссерских решений, вытекающих из сегодняшнего дня. Дерзайте! Время расставит все точки над «i»...

Поиски, замыслы, новые решения, новые формы... Пройдут года. Кто-то из них вырастет в настоящих мастеров, кто-то будет малоинтересен, а кого-то мы вообще не будем воспринимать. И это тоже нормально. Режиссер — одна из самых трудных и сложных профессий. По статистике ЮНЕСКО она стоит на первом месте по инфарктам. Общеизвестно, что в этой «солнечной профессии скитальца» (как и в любви) давать советы (как и делать поспешные выводы) — занятие бесперспективное.

Подождем, что скажет Время...

ЭПОХА БОРИСА ЭРИНА

Часто слышу в свой адрес: «Зинаида Ивановна, Вам удивительно повезло с Эриным. Вы встретили своего режиссера...» С Эриным повезло всем! И в первую очередь, Купаловскому театру. Конечно, великое счастье встретить своего режиссера, с которым у тебя общие творческие взгляды, с которым упоительно решать любые творческие проблемы и задачи, от общения с которым ты становишься внутренне богаче, светлее, добрее, с которым ты познаешь тайну театра и необъятный мир искусства. Таким режиссером был Борис Эрин.

«Что необходимо настоящему режиссеру? Талант — Школа — Личность. Это идеальное сочетание. Талант —- это Божий дар. Школа — это необходимость. Личность — это редкость. И все с большой буквы для большого искусства: удивляющий талант, изысканная школа, преинтересная личность и своеобразная

индивидуальность». Так размышлял Борис Эрин о настоящем Актере. На мой взгляд, это можно в той же степени отнести и к настоящему Режиссеру.

Режиссура Бориса Эрина — целая эпоха Купаловского театра, которая началась в 1957 году и продолжалась до 1990 года. Этот человек был настолько талантлив и так много сделал для нашего театра, что не нужно тратить множество слов, доказывая сегодня нашу бестактность по отношению к нему...

Я работала со многими режиссерами и могу уверенно сказать, что Борис Эрин необыкновенно талантлив и изобретателен. Он, бесспорно, сильно выделяется среди многих режиссеров, и такого триумфального взлета, которого добился при нем Купаловский театр, может быть, мы уже не скоро дождемся.

Судите сами, если, например, Назым Хикмет пишет замечательную пьесу «Дзівак», ее талантливо ставит Эрин и блестяще играет Виктор Тарасов. Что можно сказать? Событие в театральном мире бывшего Союза! Я часто думаю, если бы это произошло в какой-нибудь другой республике — режиссера на руках носили бы. А у нас подобное всегда считалось нормальным явлением. «Что? Гениально играете? И очень хорошо. Играйте дальше. Сегодня гениально, завтра гениально, ну и на здоровье, трудитесь дальше...» Это какой-то своеобразный «белорусский климат», где таланты как бы не старались выделять. Я часто задаю себе вопрос. Что такое настоящий режиссер? Иногда мне кажется, что это — профессия сердечной мудрости, вера в жизнь, в ее романтику, в мечты. Но главное — вера в доброту. Хороший режиссер уникален. В нем гармонично сочетаются воля, наивность, поэзия и...- административная жестокость. Это и философ, и политик, и организатор, это человек, который любит свою профессию и любит театр, прозорливо, постоянно думая о будущем. Я понимаю, что соединить все эти качества в одном человеке матушке-природе очень сложно, вот поэтому талантливые режиссеры встречаются гораздо реже, чем талантливые поэты. Чем крупнее и ярче режиссер, тем глубже, богаче и насыщеннее его внутренний мир, тем больше и точнее он может отразить себя, свои мысли и чувства в актере, в художнике, в композиторе...

Эрин был очень точен, очень требователен, мыслил ярко и неожиданно. Его решения были всегда своеобразны, и о нем можно написать целую монографию. Он пришел в Купаловский театр ищущим и крепко оснащенным методологией своего учителя Алексея Попова. (Методология Попова — это уникальное явление в истории театра. Попов мог объяснить актеру самые

сложные хитросплетения кратко, емко и образно, как, пожалуй, никто. Например: «Этот монолог не должен говориться, он должен хлынуть, как может хлынуть кровь горлом». Или: «В этим монологе нужно взобраться на Эйфелеву башню и оттуда кинуть на головы все слова, тяжелые, как камни...»)

Эрин постоянно искал новые грани в методологии своего учителя. Неслучайно Борис Владимирович очень любил высказывание: «Мало **развести** спектакль — нужно куда-нибудь **привести** актера». Он всегда куда-то вел. Никогда не диктовал. И на репетиции старался создать атмосферу взаимного совместного поиска: «Я Вам хочу предложить, попробуйте, пожалуйста, подойти с этих позиций...» Он подводил актера к результату произвольно, импровизационно, тактично делая актера своим союзником и никогда не подчиняя его себе. Конечно, он подчинял всех, но мы этого не замечали. Это происходило как бы само собой. В этом и есть природа настоящей режиссуры! Эрин умел выстроить для актера роль. В спектакле «На ўсякага мудраца хапае дурасці» (1962) он попросил всех актрис, игравших бессловесные роли, старушек, поработать над биографией (!) своих героинь. Он попросил каждую из них написать письмо своей подруге в стиле эпохи Островского, чтобы у них даже в молчании была **интонация**, та интонация, которая является производной от мысли, от чувств. И это для бессловесной роли!

Надо отметить, что у Эрина была весьма своеобразная лексика, лексика высокого стиля, емкая и аргументированная. Некоторые актеры (в частности был такой интересный актер Степан Хацкевич) часто иронизировали над его лексикой. Борис Владимирович мог коротко сказать: «Зинаида Ивановна, это — легатированный монолог. Попробуйте еще раз». И я понимала, что ему хочется услышать более плавную речь моей героини. Режиссер очень серьезно и трепетно относился ко всему, что составляет своеобразную ауру сцены, ауру всего театра. Вспоминаю один эпизод.

...Идет репетиция спектакля «Ліса і вінаград» по пьесе Гильермо Фигейреду. Борис Эрин увлеченно развивает тему любви Клеи и Эзопа. Небольшой перерыв. В это время из массовки выходит одна из «эфиопок» (все актрисы гримировались черной морилкой) и, присев на краешек сцены, негромко запела известный «шлягер»: «Ты-ы-ы зашу- харила всю нашу малину, так за ето Мурка получай...» Эрин взорвался: «Боже мой! Как это можно?! Как?! Это же святая сцена!..» Он долго не мог успокоиться, и потом «ета Мурка на святой сцене» упоминалась актерами довольно часто. Вероятно, каждый человек, воспитанный на определенных духовных принципах, не может

принять то, что чуждо его внутренней природе.

Эрин умел потрясающе работать с актерами. Все его экспликации к спектаклям нужно было записывать на пленку, потому что это поистине золотые крупицы уникального опыта. Я, широко раскрыв глаза, записывала все то, что он говорил. К сожалению, ничего не сохранилось, и я могу только что-то «вытаскивать из памяти».Этот талантливый человек вполне мог бы быть одним из ведущих режиссеров Советского Союза. Он имел полной право для своего театрального направления, как, например Юрий Любимов или Анатолий Эфрос, потому что уровень его художественных идей был очень высок. У Эрина была поразительная чуткость на время, на преломление спектакля в зрительском сердце. Он понимал, что театр — это не сцена. Когда только сцена — это уже не театр. И тонкое чутье на мелодию зрительного зала при всех редких качествах этого режиссера давало уникальные результаты.

Уже самый первый спектакль Эрина «Ліса і вінаград» (1957) буквально взорвал нашу театральную тишину. Великолепная пьеса и режиссура, великолепная работа московского художника Б. Волкова, великолепная музыка Е. Тикоцкого и, конечно, замечательный актерский состав купаловцев помогли родиться этому театральному, чуду. Режиссер нашел очень интересное пластическое решение, он выстроил такую гамму емкого и вечного понимания любви, что наш спектакль стал одним из наиболее ярких, которые были поставлены по этой пьесе. Пожалуй, даже лучше товстоноговского спектакля в Ленинграде. Наш купаловский Эзоп (в отличие от очень фактурного ленинградского аполлона В. Полицеймако) был маленький, щупленький, подвижный, как ртуть, с большими горящими глазами. И когда я, играя Клею, смотрела на Бориса Платонова, он мне казался удивительно красивым.

А его глаза, в которых отражалась бездонная глубина философского понимания жизни, дерзость мысли и одновременно ранимость незащищенной души, не могли никого оставить равнодушным.

С этим спектаклем мы выступали во многих городах, и везде был триумф! Казалось бы, шестой век до нашей эры. Греция. И какой-то фригиец Эзоп. (Его изображение уцелело на античной вазе: горбун скорчился перед лисицей.) Ну, что нам до этого Эзопа? В наших душах еще продолжались переживания XX съезда КПСС, крушение мифологического сознания, разоблачение «культа личности»... И при чем здесь этот Эзоп? Но, вероятно, именно это умение, по словам критика Б. Бурьяна, «...вгрызаться в слежавшиеся пласты всем известных и даже привычных

представлений о мире и человеке выделяет его из сонма режиссеров, что подвизаются нынче на сцене Купаловского театра». Сегодня уже никто не отрицает, что «Эзоп» в нашем театре — явление знаковое. А тогда, почти полвека назад, режиссер полтора года находился в мучительных поисках пьесы: «Я не был знаком с Купаловским театром. Но Платонов настойчиво приглашал меня в Минск... Я приехал, посмотрел 3 спектакля и понял, что это — Академический театр высшей пробы. Меня удивили и поразили зрелость и солидность театра. Но какую пьесу ставить? Мастерство купаловцев было настолько исчерпывающим, что любой классический спектакль, в лучшем случае, мог бы оказаться повтором с точки зрения мастерства и повтором с точки зрения диапазона жанровости. Полтора года я не давал своего согласия. И однажды, перед поездкой в Ростов, ко мне попала пьеса Г. Фигейреду. Я прочитал и понял: ее нужно ставить в Купаловском. Послал пьесу в Минск. Она произвела шок. Заведующий литературной частью Юрий Гаврук сказал: «Это джазовая философия!» По тем временам иностранная пьеса с какими-то «загибами» для театра, в котором должно быть все ясно и понятно, нонсенс! Но поскольку Б. Платонов и директор театра А.Теличан уговаривали меня, как «переборчивую невесту», полтора года, было решено: «Да черт с ним! Пусть приезжает, ставит свой «первый блин», а дальше будем ставить нормальные пьесы...»

Эрин получил «добро» на постановку странной пьесы и, не заезжая в Москву, прямо из Ростова, самолетом вылетел в Минск.

С этого времени в белорусском театральном искусстве началась великая и прекрасная «эпоха Бориса», началась ярким, мощным, завораживающим спектаклем «Ліса і вінаград» по пьесе Г. Фигейреду.

И полетели письма-ласточки в Москву. Эрин писал своей жене — удивительной актрисе Вере Яковлевне Капустиной — о первой работе с купаловцами. Журналистом Тамарой Абакумовской была сделана бережная подборка, благодаря которой для нас из прошлого звучат письма. Звучат! 1957 год...

Репетиция, любовь моя

«...На моих репетиционных горизонтах за последние дни произошло некоторое прояснение.

Репетиции складываются хорошо. Атмосфера простая, привычная, увлеченная. Я чувствую себя совсем свободно и получаю большое удовольствие от репетиций, ибо тайны пьесы начинают нами постигаться, а кое-что уже укладывается в воплощении.

Роли распределены верно. Платонов репетирует вдумчиво, тугодумно поначалу, пытливо, а в пробах тяжеловесно и многозначительно. Пусть начинает так. Облегчить удастся. Да он и сам от этого уйдет. Вот вчера он так «сцепился» с Глебовым, что я заволновался как зритель...»

Перед открытием занавеса

«...О ходе своих дел я напишу тебе в следующем письме. Но ты не беспокойся — все идет своим чередом, Я просто очень устаю, шатают нервы. Я весь в напряжении с 9.30, когда уже прихожу в театр, и до ночи. Вчерашняя репетиция, например, закончилась в 0 ч. 40 мин. Днем ухожу только обедать и снова возвращаюсь в театр.

Вчера я проводил художника спектакля Волкова. Он считает, что это будет хороший спектакль: волнующий, красивый, театральный. Он сказал, что в спектакле обнаруживается привлекательная культура, заметная, слагающая необычный образ спектакля. То, что мы успели осветить,— превосходно. Платонов говорит, что такого света в их театре еще не было. Завмуз говорит, что этот спектакль войдет в золотой фонд театра... Замдиректора прослезился на одной из репетиций... Всегда на репетиции приходя свободные актеры.

Но... тьфу, тьфу, тьфу!

Все еще сыро, несобранно, неточно.

Вот поэтому я так много работаю, как-то особенно хочется сделать этот спектакль совершенным. Это очень тонкий момент в актерской жизни. Я часто замечал: актер, сыграв хорошо полюбившуюся ему роль, начинает в свои старые образы привносить интонации, а иногда даже долю привычек из своей новой роли. Такой актер не сумел забыть свое новое детище в вечер старого спектакля. Этим и сложно перевоплощение в практике артиста. Если же человек обладает даром истинного перевоплощения во внутренний мир своего героя, который меняет и весь внешний образ поведения артиста, тогда новая успешная роль действует благотворно на артистическую душу, на его настроение, на его духовную энергию, возбуждая желание к творчеству и рождая в нем тот артистический подъем, который так необходим в любой роли.

Вот именно этого я и желаю тебе. Вот какое я тебе скропал письмо... Когда я помру, ты сможешь издать мои письма под заглавием «Мысли великого Эрина», а в скобках: «который очень любил свою Веруху...»

Всех целую...»

Победа!

«...Ну вот, Верушка, спектакль сдан! Давно я так не волновался на сдаче! Однако финал превзошел мои ожидания.

В зале было много народу — партер и бельэтаж заполнены. Когда занавес опустился, то раздался такой гром аплодисментов, что мой наказ не открывать занавес после долгой паузы был нарушен. Говорят, что на сдачах иногда аплодируют, но очень редко дают занавес. А тут произошло небывалое: 4 раза давали занавес! Потом я слышал из коридора, что зрители вопили: «Режиссера!!!», и вытащили меня... Этого, говорят, здесь не было никогда. Это на сдаче-то!

После того как занавес был опущен, за кулисы прибежали взволнованные и восторженные актеры.

Хотя я и волновался сам, но все же трезвая мысль промелькнула в моей голове: не ажиотаж ли это? Не ударили ли мы трагедийным финалом по сердцам, в то время как надо было ударить зрителям по мозгам?

Но начавшееся чуть позже обсуждение развеяло эти опасения. Присутствовали все «тузы» белорусской культуры: и министерство во главе с замминистра, и представители ЦК КПБ, и худсовет театра, и писатели во главе с «патриархом» Крапивой. Да! А Макаенок, как ошпаренный петушок, бегал по театру, бросался на всех, а меня поздравлял от растерянности трижды, говоря одно слово: «Здорово, здорово, здорово!» С Тикоцким я не виделся до обсуждения, а встретившись взглядом, увидел блестящие молодые глаза и многозначительный большой палец, поднятый кверху.

Выступавшие употребляли самые «неприличные» выражения: «спектакль потрясает», «огромное впечатление», «говорить невозможно», «увидели театр совсем с новой стороны», «большая победа» и т. д.

И каждый выступавший акцентировал внимание на «превосходной режиссерской работе», разбирая сделанное удивительно понятно, говоря о единстве стиля, театральности, интереснейшей форме спектакля.

Санников говорил, что «спектакль произвел большое впечатление, ибо он взволновал и молодежь, и нас, многое видевших стариков. Основное достоинство спектакля что решен образ режиссером». Из ЦК: «Спектакль по-настоящему театрален... Это настоящая и большая победа театра» Крапива: «Высоко оценивая пьесу, ее художественное письмо, я отмечаю, что работа театра, режиссера особенно, соединяется с авторским образом...»

Какие же выводы?

1. Спектакль получился.

2. Спектакль понятен в своих мыслях.

3. Спектакль полон дыханием современности — об этом говорили многие.

И еще (об этом говорил я) «...моя работа для меня была чрезвычайно интересной потому, что я слева и справа был поддержан двумя большими мастерами своего дела — художником Волковым и композитором Тикоцким, которые, словно два крыла, поднимали меня ввысь...»

***

Надо заметить, что с тех пор прошло более 45 лет. Хочется спросить у Мастера: все ли до конца реализовалось тогда, в 1957 году?..

«...До конца никогда не бывает. Многое ли удалось? Да. Стал бы я сейчас ставить этот спектакль иначе? Нет. Продолжил бы ли я основу замысла? Да. Но это не был бы другой спектакль. Мог быть другой эмоциональный и образный строй, другая стихия спектакля, но принципиально я не отрицаю тот свой первый опус на белорусской сцене...»

Поиск пьесы — кропотливая и мучительная работа для всех режиссеров. Думаю, что Борис Эрин — один из тех, кто очень требовательно подходил к выбору пьес. Он постоянна что-то читал, искал, следил за всеми новинками драматургии

После ошеломляющего успеха спектакля «Ліса і вінаград» («Эзоп») Борис Владимирович долго не мог остановиться ни на одной из предложенных ему пьес. Его не интересовали мелкие проблемы «местечкового уровня». Режиссера интересовали острые, глобальные проблемы человеческого бытия. Об этом, в частности, свидетельствует его переписка с Б. Платоновым.

Москва, 1958 г.

«Дорогой мой друг!

Сейчас ночь. Все в доме спят. Я разложил свои дела. Думаю, думаю...

Меня интересуют венные идеи гуманизма и философия античных трагедий. Меня увлекает благородство мыслей и страстность Шекспира, Мольера, бунтарство Ибсена; я думаю о народной трагедии «Борис Годунов», а разве можно остаться равнодушным к таким своеобразным художникам, как беспокойный Хикмет, преступно молчащий Леонов, изобретательный и умный Брехт, очаровательный своим откровением Эдуардо де Филиппо...

...Меня увлекает величие человеческой мысли и предельная

театральная выразительность, образность драматического материала и конкретность жанра; наконец, меня увлекает театр в театре, т. е. Художник, а не декоратор, Композитор спектакля, а не наемный музыкант, Осветитель спектакля, а не человек, включающий и выключающий электричество..»

Поэтому неслучайно, что после спектакля «Ліса і вінаград» в Купаловском театре появился замечательный спектакль «Забыты ўсімі» (1958), а в 1964 году — опять явление. Эрин ставит в память о Назыме Хикмете (с которым он дружил, и между ними были удивительно теплые отношения) спектакль «Дзівак», где гениально (!) играл Виктор Тарасов. «Актер-молчун», как называет его Эрин, который точно воспринимал и впитывал в себя все то, что предлагал режиссер, и втройне отдавал в зал. Режиссер умело, через детали, вел Тарасова к философским откровениям. Заслуженный артист Алексей Барановский плакал на репетиции: «Витька! Ты не представляешь себе, что ты делаешь!..» Этот спектакль имел огромный успех. О нем спорили, писали, выстраивая интересные исследования: в какой степени нужны чудаки обществу и нужны ли они вообще. «...Не было б іх, зямля не перестала б круціцца. А можа, перестала б? Хто ведае? Можа!.. Няўжо дзівакі — фундамент, на якім трымаецца свет, карэнні вечнага дрэва жыцця, а справы, ідэі, адкрыцці, дасягненні — толькі яго плён? Няўжо, жывучы і паміраючы ў імя сваёй ідэі і сумлення, яны гэтым самым становяцца сумленнем чалавецтва, рычагом, які прыводзіць у рух душу дзіцяці і цэлы народ? Або гэта толькі здаецца? 1 дзіваку адгукаецца толькі такі ж дзівак? А жыццё ідзе сваёй чаргой — рэальнае, бессэнсоўнае, нязменнае?..»

Тарасов играл роль адвоката Ахмеда Рызы, для которого голос его внутренней совести, несмотря на испытания судьбы, остался единственно верным. Я играла его возлюбленную Нихаль. Нихаль покидает любимого. Ей не нужна была чистота его сердца, она жила другими категориями. И героем овладевает мучительный выбор между нравственной чистотой, которая никому не нужна (даже любимой), и безнравственностью, ведущей к пустоте и обнищанию души.

«...Затаив дыхание, словно оцепенев, зритель, подавшись вперед, ловит каждый взгляд... внимает стону и ликованию в баритональном голосе... следит за едва уловимыми сменами затаенного восторга и печали в человеке по имени Ахмед Рыза. Модуляции голоса исполнителя этой роли Виктора Тарасова отдаются морозом по коже...»

Спектакль имел ошеломляющий успех не только в Минске. Во время гастролей в Киеве спектакль до такой степени произвел

сильное впечатление, что в театре имени Леси Украинки (где по этой же пьесе должны были начинаться репетиции во главе с режиссером Борисом Бабочкиным) отменили работу над этой пьесой. В Киеве все пришли к выводу, что их знаменитый актер Романов так сыграть не сможет. Не дотянет до этого внутреннего гамлетовского потрясения. А без трагического душераздирательства (которым Тарасов владел полетно) играть эту пьесу было просто бессмысленно. И после наших гастролей они отказались ставить эту пьесу.

Неслучайно именно белорусский «Дзівак» получил первые премии на III Прибалтийской театральной весне, удивив не только Литву и Латвию. Удивив всех! Перефразируя лексику математиков, можно только сказать, что Эрин поставил перед Тарасовым задачу не с тремя неизвестными, а с тридцатью тремя. И Виктор талантливо ее решил. Думаю, что работа над этим спектаклем принесла актерам не только огромное внутреннее удовлетворение, но и обогатила творческую биографию каждого. В процессе репетиций на сцене переплеталось и веселое и грустное, иногда эти переплетения удивляли, поражали и надолго оставались в памяти.

Почти все спектакли Эрина были явлением в театральном искусстве Беларуси, но мне снова и снова хочется вспоминать и мысленно возвращаться в 1976 год, когда Борис Эрин поставил спектакль, ставший не только золотой страницей в истории Купаловского театра, но и оставивший значительный след в моей творческой биографии. Это «Гульня з кошкай» по пьесе Иштвана Эркеня, венгерского драматурга.

Хорошо помню, как Эрин собрал труппу и прочитал пьесу с легкомысленным названием «Гульня з кошкай».

Грустная история о странной женщине по имени Эржи, которая, полюбив в юности «известного оперного певца», сохранила свое светлое чувство до преклонных лет. В ее жизни что-то происходило, менялось: замужество, рождение дочери, взросление дочери... Но это приходило и куда-то уходило, и только искреннее, нежное чувство к любимому человеку окрашивало дни ее одиночества... Пьеса произвела потрясающее впечатление. Против нее выступил только Здислав Стомма, который сказал, что подобная драматургия чужда нашему театру.

Через несколько дней Борис Владимирович собирает два состава из тех, кого предполагал занять в этом спектакле. Никто из нас, конечно, не знал, кто кого будет играть. Эрин долго говорил, о чем этот спектакль, предложил всем высказаться, а потом с каждым в отдельности беседовал. Пригласил на беседу и меня. Не первую. И сразу с порога: «Зинаида Ивановна! К роли

Эржбет Орбен (центральная героиня спектакля) Вы не имеете ника-ко-го отношения». У меня глаза начали округляться. Кого же я тогда играю? Может, подругу героини? Молчу, не спрашиваю. Он видит, что я стараюсь разгадать эту шараду, и продолжает: «Повторяю еще раз. К роли Эржбет Орбен Вы не имеете ни-ка-кого отношения. Ее характер резко отличается от Вашего характера. Вы — исполнительная, дисциплинированная, собранная. Она — неисполнительная, недисциплинированная, несобранная. Вы опираетесь на какие-то авторитеты. Она — нет. Вы боготворите каких-то творческих людей, режиссеров, художников, а эта женщина никого не боготворит. Она — сплошная стихия. То, что ей сейчас нравится, завтра может резко разонравиться...» Я мучительно думаю, какую же тогда роль он предложит. Соседку? Подругу?.. Эрин внимательно посмотрел на меня и после паузы добавил: «Зинаида Ивановна, я понимаю, что Вы сейчас теряетесь в догадках. Именно потому, что Вы и героиня пьесы абсолютно разные, я и... назначаю Вас на Роль Эржбет Орбен, Эржи, значит». Я с трудом перевела дыхание и смогла только выдавить какое-то хрипловато-сдавленное «спасибо». Меня переполняли такие бурные чувства! Еще читая пьесу, я поняла, что это роль, о которой можно лишь мечтать. Но я не знала и даже не могла предположить, как красочно «развернет веер» этой пьесы режиссер. А то, что эта роль пользуется в Венгрии огромной популярностью и что ведущая венгерская актриса Мария Шуек давно играет эту роль, а самые известные московские театроведы о ней написали монографии, — я знала.

Борис Владимирович сказал: «Итак, начинаем работать, Зинаида Ивановна, Вы работаете роль Эржи в единственном (!) составе». (Я все-таки должна заметить, что назначать на главную роль двойной состав — глупая выдумка советского театра. Ну, не может быть в одном театре два, три или четыре Ромео! Не может! Конечно, куда тогда денешь всех остальных? Поэтому у нас часто срабатывает так называемый «профсоюзный принцип». Но каждая роль рождается только индивидуальностью артиста, от этого никуда не деться.)

Начался сладко-мучительный период знакомства с ролью. Этот период раскрывал страницу за страницей характер этой женщины, ее внутренний мир, и я поняла, что полюбила Эржбет в... себе. И я легко могла отыскать в себе эти, может быть, совершенно скрытые от всех качеств моей героини: дерзость, нетерпимость, бестактность и, конечно, ту хрупкую влюбленность, которую она прикрывала всем, всем, всем, чем только можно прикрываться, чтобы не обнаружить это трепетное чувство.

Рассказывая своей подруге о любимом мужчине, Эржи старается всячески выделить его «яркие мужские достоинства», чтобы даже намеком не выдать искреннего чувства к этому человеку:

«Ты пытаешся, які ён? Уяві сабе — адзін вялізны жывот. Нібы набраў паветра, а выдыхнуць не можа. А манеры якія! Нашто ўжо я не пераборлівая, а як пачне свае залёты, дык мяне проста нудзіць. Гаворыць ён, толькі напхаўшы поўны рот. І як ён можа іначай гаварыць, калі ўвесь час жуе. Тыповы прадукт свайго асяроддзя!..»

Лишь в разговоре с дочерью можно заметить, что Эржи всю свою жизнь любила только этого человека, она любила Виктора, даже зная о его непостоянстве, любила, все прощая и... защищая свое хрупкое чувство: «...калі ён і падманваў мяне, то толькі каб не засмучаць і не прычыняць болю. У яго вялікае сэрца і вялікая душа. Ён незвычайны...»

Эржи живое стихотворение. Молодость моей героини ушла, как сквозняк в форточку, но она умудрилась пронести и сохранить удивительную чистоту души, которая постоянно пряталась за ее «антилогику поведения». Эта излучающая искренность, наивность и доброту женщина в глубине души была абсолютно одинока: «...у мяне ёсць тэлефон, але няма каму званіць. Ёсць вуліца, а мне няма да каго ісці...»

Б. Эрин ставил светлый спектакль о том, что любовь существует в бесконечности и в разных проявлениях. Режиссер ушел от целенаправленной комедии в сторону тонкой элегичности повествования, нашел мягкое, мажорное звучание, в котором ненавязчиво выявляла себя некая психологическая грустинка. Спектакль был живой, веселый, дерзкий и, бесспорно, выходящий за рамки просто хороших спектаклей.

На одной из репетиций Эрин «бросил мне мяч»: «Эржи это Чарли Чаплин в юбке! Это бесконечное доброжелательство маленького человека...» И я тут же поняла мысль режиссера. Моей героине казалось, что все люди в мире сотканы из доброжелательности, из наивного начала, из такого же материала, как и она сама. «Чаплиниана» была одним из толчков для постижения характера Эржи, и мы поняли, что можно еще и еще развивать замысел дальше. Лишнее само собой отпадало, а плюсовалось то, что было необходимо.

Когда мы стали работать над ее образом, Б. Эрин сказал: «Зинаида Ивановна! У Вас очень легкая и изящная походка. Вы эстетично и элегантно ставите ноги. Ваша же героиня ходит так, как ей удобно. Поищите обувь и походку. Кстати, она ходит только в халате. Чтобы завтра был халат!» Господи, а я их терпеть не могу. Но вспомнила, что мне когда-то супруг привез французский стеганый халат ядовито-оранжевого цвета. Он был на четыре размера больше, чем я ношу, и, конечно, я его сразу забросила в дальний угол шкафа. На следующий день я принесла этот халат на репетицию. Эрин посмотрел: «М-м-м-да... Ну и цвет... Я думаю, что это то, что нужно». Все. Я его уже не снимала. Этот оранжевый халат был словно визитная карточка моей героини. Я до сих пор сохранила его как реликвию.

Несмотря на то, что Эрин всегда старался утверждать свой максимум достаточно аргументированно, тем не менее его деспотическая точность и безусловность многими воспринимались только по внешней форме. Что же касается меня, то я всегда считала его замечания абсолютно правильными с точки зрения режиссерского видения.

Однажды я пришла на репетицию спектакля «Гульня з кошкай» с пышной, красиво уложенной прической, реснички были

старательно увеличены, лоб, нос и подбородок — припудрены, на губах мягкий и спокойный тон губной помады. В общем, все достойно и в меру. Эрин внимательно посмотрел на меня. Сделал паузу. Еще раз посмотрел имедленно, но четко произнес: «Мда-а-а... Зинаида Ивановна! Вы меня дезориентируете! Я прошу Вас сейчас же все смыть! И эти губы, и эти глаза... Мне они не нужны! У вашей героини не может быть такой прически. Это нонсенс!»

Я растерялась. Конечно, как женщина я почувствовали себя очень неловко. Не могу же я приходить на работу замарашкой! Но, не проронив ни слова, я вышла и все сделала, понимая, что его жесткое замечание было правильным.

Эрин действительно прав. Моя героиня абсолютна свободна в манере поведения, в манере одеваться, во всех своих внешних проявлениях. Но за этой так называемой свободой пряталась ранимая душа одинокой женщины.

Для меня в этом спектакле многое держалось на режиссерском «чуть-чуть». Чуть больше — невыносимо. Чуть меньше — тонко и выразительно. От этого «чуть-чуть» в ту или иную сторону колебалось и прекрасное, и ужасное. Это магическое «чуть-чуть» — тончайший волосок, от которого часто зависит успех всего спектакля. Не находишь этот волосок разумом, не чувствуешь нервами и — прощай, актер, привет, ремесленник. Поэтому я бесконечно благодарна режиссеру Борису Эрину, который очень тонко вел меня по грани эксцентрики в спектакле.

К моему удивлению и сожалению, наша официальной театральная критика не приняла спектакль «Гульня з кошкай». И не только критика. Когда в 1976 году спектакль сдавался худсовету, один из очень авторитетных и уважаемых актеров сказал: «Мы строим коммунизм, и нам нужны социально значимые спектакли, а тут какая-то ... простите, кошка. Это смешно! Смешно о кошке ставить спектакль...» Помню горячее выступление Валерия Раевского, который, подчеркнуто вежливо обратившись к уважаемому актеру по имени и отчеству, сказал: «Здислав Францевич, неужели Вы не видите, как талантливо, интересно разработаны все | режиссерские находки? Да, этот спектакль без гражданского пафоса, это не «Оптимистическая трагедия». Но от этого боль человека, о котором поставлен спектакль, не становится меньше. Спектакль очень мягкий, светлый, с хорошим актерским ансамблем, и я искренне поздравляю режиссера с этой замечательной победой...»

Я никогда не забуду выступления Валерия Николаевича, потому что в тот момент в нем говорил настоящий Художник, который увидел то, что другим не удалось рассмотреть.

И даже когда нашу «Кошку» через три года признали на Международном фестивале (я привезла из Венгрии гран-при!) и международное театральное жюри предложило мне сыграть героиню в венгерском спектакле, а Марии Шуек — в Купаловском, даже и тогда театральная критика Беларуси упорно молчала. Помню, в театр пришел министр культуры Ю. Михневич. Я говорю: «Юрий Михайлович, а Вы знаете, что спектакль «Гульня з кошкай» получил Гран-при на Международном фестивале?» Он как-то бесцветно обронил: «Да-а-а? Неужели?.. Мне об этом никто не докладывал».

В то время эта пьеса была очень популярна, и только в бывшем Советском Союзе она шла в 17 театрах, не говоря уже о Европе. Конечно, и замечательная актриса из БДТ Зинаида Шарко, которая играла роль Эржи, и известная венгерская актриса Мария Шуек — бесспорно, выстраивали свои роли великолепно, но даже их яркое исполнение было перекрыто тем своеобразным режиссерским решением, которое предложил Борис Эрин.

Режиссер мудро «поменял» сестер возрастом, отдав спокойную размеренность старшей Гизе, а полетную бесшабашность — младшей Эржи, что явилось не только наиболее точным смысловым попаданием, но и более емко выделило основной лейтмотив спектакля.

Надо сказать, что спектакль шел очень долго. Сначала один актер, играющий роль Виктора Черлени (Павел Молчанов), сменился, потом — второй (Степан Бирилло), потом пришел третий (Борис Владомирский). Эрин на каждого из них делал определенную корректуру. А мы с основными исполнителями: Стефанией Станютой, Ниной Пискаревой, Галиной Орловой, Галиной Толкачевой, Аллой Ельяшевич, Еленой Рынкович... все играли, играли и играли про какую- то непонятную кошку в то время, когда многие строили коммунизм.

Замечу, что на Международный венгерский фестиваль наша «Кошка» попала совершенно случайно. Московский критик Валентина Рыжова приехала посмотреть спектакль Русского театра «Жизнь Человека» И. Мадача в постановке Бориса Луценко. И я, совершенно случайно узнав от нее, что идет отбор спектаклей на Международный венгерский фестиваль, попросила Валентину Федоровну задержаться на один день и посмотреть наш спектакль, которого в списках даже не было. Она предложила позвонить в Москву. Мы поднялись в кабинет В. Раевского, объяснили ситуацию, и Валерий Николаевич сразу же набрал Москву. На наше счастье, нужный человек оказался на месте. Он сказал: «Хорошо, если ваш спектакль идет уже три года, пусть

Валентина Федоровна его посмотрит, и будем считать, что вы дали заявку». Господи! Все-таки есть, наверное, какая-то судьба или Бог — я не знаю...

...Когда мы уже получили Гран-при и я как лауреат фестиваля ехала в Венгрию, в моей голове сложился текст исповедального выступления в адрес автора пьесы и в адрес нашего режиссера Бориса Эрина. (Удивительно и то, что два талантливых человека: драматург и режиссер родились... в один день — 5 апреля. Может быть, какие-то космические законы или биополя заранее выстраивают пути наших творческих союзов?..) Внутренне я уже подготовила самые теплые слова и предвкушала радостные минуты, когда буду находиться рядом с Иштваном Эркенем. Мы приехали в Венгрию, и я прошу переводчицу правильно прокомментировать мое выступление. Та отвечает: «Зинаида Ивановна... простите, но Иштван Эркень„ вчера умер...» Боже мой!.. Я стояла перед телекамерами и плакала. Мы побывали в разных городах Венгрии, я выступала на многих пресс-конференциях, которые посмертно были посвящены автору пьесы. Иштван Эркень был их своего рода национальный герой, «свой Макаенок», и «Игра с кошкой», — последняя его пьеса.

Не хочется говорить банальных слов, но я действительно всем сердцем благодарна за этот подарок, за эту роль удивительному, многогранному режиссеру Борису Эрину, который поставил в Беларуси более 40 спектаклей (22 из которых — на купаловской сцене).

Эрин укрепил и продолжил лучшие театральные традиции замечательной «школы переживания», в которой прежде всего Человек видит и слышит Человека. И яркое подтверждение этому — один из последних спектаклей Б. Эрина — «Памінапьная малітва» Шолом-Алейхема, который! был поставлен Борисом Эриным более десяти лет назад! (1989), но до сих пор живет и сохраняет свою теплоту и свежесть. В этом спектакле все выстроено строго и гармонично. Здесь переплелось и сочетание хорошего материала, и талантливая режиссура, и высокое актерское мастерство.

Я играю в этом спектакле махонькую роль — мать Менахема, которая появляется на сцене лишь на последних минутах спектакля, но тем не менее на репетициях меня интересовало буквально все. Режиссер назначил Августа Милованова на центральную роль, а Милованов — актер эксцентричный, весьма своеобразный, и мне было очень любопытно, как Эрин будет с ним работать.

Что говорить? До сих пор прекрасно работают и Август Милованов, и Наталья Кочеткова, и Галина Ткачева, и Николай

Кириченко, и вся молодежь спектакля. Великолепно играл Менахема Юрий Аверьянов. Это была поистине филигранная разработка образа. Мне рассказывали, что Юра любил подсаживаться в парке к пожилым евреям и «заводить их на душещипательные» беседы, собирая в свою актерскую копилку различные манеры, жесты, движения, растяжку речи, что потом так красочно и живописно выплескивалось им на сцене. Меня всегда поражали его яркие импровизации на каждом спектакле. Он умел четко фиксировать удачно найденное и шлифовал свои находки в каком-то радостном полете.

Нет Юрочки Аверьянова, нет Саши Владомирского, недавно ушли от нас Валерий Филатов и Паша Дубошинский... Это были актеры, образно говоря, грамотно идущие навстречу режиссеру. А спектакль «Памінальная малітва» живет, и та теплота, которой его наполнил Эрин, передается зрителю до сих пор. Конечно, нужно отдать должное Августу Милованову не только как ведущему «главной партии», но и как художнику, оберегающему этот спектакль.

Не скрою, я была приятно удивлена тем, что Милованов, которому порой не хватало внутреннего чувственного темперамента, неожиданно повернулся новой интересной гранью. Бесспорно, немалая заслуга в этом Эрина, который помог актеру вывести свою роль вровень (а может, где-то и выше) с личностями крупного масштаба Е. Леоновым и М. Ульяновым.

Милованов выстроил образ человека, который не согнулся под ударами судьбы и принимает жизнь такой, какая она есть, понимая, что ни перекроить, ни улучшить ее невозможно. Каждому из нас на этой земле нужно пройти своей дорогой испытаний. Даже цитаты Тевье из Талмуда — это не что иное, как ироничная защита от ударов Судьбы. И может быть, чаще нам нужно принимать окружающий мир таким, каков он есть на самом деле, во всей его осмысленности и бессмысленности, в счастье и в горечи, во всей прелести дисгармонии. Потому что каждый новый день жизни — это подарок. Стефания Михайловна Станюта любила говорить: «Дзякуй табе, Божачка, што я яшчэ адзін дзень пражыла... яшчэ адну раніцу пабачыла...» Это и есть великая мудрость, потому что только понимание, сердечное тепло и доброта являются первоосновой человеческих взаимоотношений. И пока будут жить эти принципы — будут жить и согревающие душу спектакли...

Размышляя над творческой судьбой Бориса Эрина, я прихожу к мысли, что произошло уникальное и редкое жизненное явление — проникновение друг в друга театра и режиссера. Мы, актеры, поверили, пошли за ним, а он вел и чувствовал себя вершителем

творческой тайны, той тайны которую исповедовал в каждом спектакле, преклоняясь перед секретом великих мастеров купаловской сцены.

Не случайно в канун своего 80-летия режиссер мысленно вернулся в прошлое, которое никогда его не покидало. В одном из своих писем он размышлял:

«...Когда мы встретились, мне не было и сорока, а многие из актеров были значительно старше. Они выдерживали порой 5-часовые репетиции. Но суть заключалась в том, что они, желая понять этого странного молодого режиссера, невзирая на свой огромный опыт, звания и заслуженные признания, захотели приобщиться к требованиям новой актерской школы, усматривая в ней ее прелести (велика благодарность им и моим учителям). Их желание к обновлению было похоже на прием страшного лекарства. «Эликсир молодости», который может дать и совсем нежелаемый результат. «Перестройка» выверенного стабильного организма была похожа на опасность. А надо ли? А зачем? И в тоже время их внутренний голос истинно творческой натуры соблазнял, вел, увлекал в неизведанность. Честь им и слава.

Их натура сама, помимо кого-то, тянулась к обновлении мастерства, к современному мышлению о профессии. А зачем? Они имели все: славу и любовь зрителя, высокую поддержку, высшие звания, беззаботный быт, но тем-то они и были замечательны, что их период умудренного искусства не был консервативным и явился их третьей молодостью.

Вот в чем была их органическая потребность.

(Мысли вслух):

...В юности жизнь видится нам *прямой.*

В зрелости познания убеждают нас, что жизнь развивается по *спирали.*

Пройдет еще много-много лет, и мы начинаем понимать, что жизнь есть *кривая.*

Оказывается, всю жизнь мы пытаемся *выпрямить кривую...*

(из письма Б. Эрина жене)

Подводя черту, об этом режиссере хочется сказать: «Он раздавал целковые добра, беря взамен полушками успеха».

Справедливо писал Борис Бурьян: «Не хамство ли сам факт **полной нетитулованности** на Беларуси ныне заслуженного деятеля искусств Украины Б.В. Эрина?! Возможно, такое случается не столько от близорукого равнодушия, сколько от неприятия — этой диковатой разновидности активного интереса к личности. Скрытому неприятию подвергается зачастую именно

мысль творца».

Может быть, власть предержащие найдут в себе смелость исправить несправедливость?

Благо, что и сегодня Борис Владимирович относится к этому по-философски: «У меня есть великий титул — звание режиссера, с которым хотят работать актеры. А это — дорогого стоит...»

КУДЕСНИКИ СЦЕНОГРАФИИ

Я всегда считала, что оформление спектакля у талантливого режиссера никогда не бывает случайным. Каждый режиссер стремится к тому, чтобы отыскать близкого по духу художника. Правда, далеко не каждый режиссер может увлечь художника идеей произведения и своими замыслами. Но тем не менее все режиссеры ищут творческие союзы, стремятся к ним, потому что в них заложен значительный процент успеха спектакля.

Так, Е. Мирович, открыв однажды О. Марикса, на долгое время заключил с ним творческий союз, Л. Рахленко нашел своего единомышленника в художнике В. Шкляеве, К. Санников — в И. Ушакове, Б. Эрин — в удивительной художнике А. Григорьянце, В. Раевский — в Б. Герловане, который своим оформлением порой «подталкивает» Валерия Николаевича на яркие и неожиданные повороты спектакля.

Я никогда не отделяла художника от мыслителя, как не могу отделить художественной формы от художественной мысли. Художник — это и историк, и поэт, и философ, и наблюдатель, он должен быть все время ищущим. Он всегда выбирает в нашей современности именно то, что делает современность многозначительным моментом на данном этапе истории. И здесь должен присутствовать не только разум, но и сила воображения, богатая фантазия, выдумка, без которых источник чудес пропадет.

Настоящий художник всегда стремится к наиболее полному и глубокому раскрытию режиссерского замысла, к раскрытию идейной мысли спектакля.

Иногда художники, как и актёры, через 10-15 лет работы в театре начинают в каждом оформлении спектакля повторять себя, нарабатывать «свои штампы». Конечно, держать после 50 лет не всем под силу, поэтому для меня всегда было большой радостью, когда на склоне своего пути знаменитые мастера обнаруживали в себе определенную смелость и дерзость молодости дерзать, когда рискуешь уже достигнутыми в прошлом завоеваниями — бесспорно, признак большой силы, и я глубоко уважаю художников, которые стремятся к новому, которые не повторяют себя ни в одном спектакле.Одним из таких крупных художников в

нашем театре был Оскар Петрович Марикс, который талантливо заявил о себе в 1921 году сценографией спектакля «Раскіданае гняздо» по пьесе Янки Купалы (режиссёр Ф. Жданович). Его декорация отличались не только реалистической образностью, но и глубоким знанием эпохи, стилевой особенностью и композиционной выразительностью. К сожалению, я уже не застала Оскара Петровича активно работающим, но о нём всегда много говорили и Л. Ржецкая, и Г. Глебов, и Л. Шинко, и И. Жданович. Все они с большой теплотой отзывались о Мариксе, который ёмко, со всей силой присущего ему дарования умел подчеркнуть в сценографии основную линию режиссерского направления, охватывающую спектакль в целом.Творческая судьба Оскара Петровича Маркса была прочно связана со становлением и развитием Купаловского театра. На этой сцене он оформил более 40 (!) спектаклей, многие из которых по сценографии являются поистине уникальными находками. Художник любил обращаться к выразительности белорусского костюма, и каждая его новая работа создавала на сцене живую атмосферу образности (М. Чарот «На Купалле», З. Бядуля «Салавей», В. Дунин-Марцинкевич «Пінская шляхта»). Но тем не менее главным в его творчестве всегда было познание человека. Он умел понять, казалось бы, скрытую структуру жизни и желал проникнуть в человеческое сердце.Марикс имел, как говорят, острый язык. Однажды один из актеров, провожая жадными глазами интересную актрису, сказал: «И умная, и красивая — редкое сочетание». Марикс тут же отмел и первое, и второе, но сделал это емко и образно: »Тонкослойная фанера». (Женщина действительно была очень худая.)Судьба сложилась так, что мы жили с ним в одном дворе. И однажды утром раздался телефонный звонок.— Зинаида Ивановна, это говорит Марикс. Вы знаете, что у меня есть давняя мечта — написать Ваш портрет. Но для этого нужно поближе с Вами познакомиться, изучить Вас...

Помню, я где-то вычитала: «Когда Вы предлагаете мне чаю, я не скучаю. Я Вас изучаю». Безусловно, для того чтобы изучить актера, художнику нужно погрузиться в его характер, в его вкусы, нужно знать его творческую манеру, чувствовать перемену настроения и т. д. и т. п.

— Зинаида Ивановна, поскольку мы с Вами живем рядом, может быть, Вы найдете свободное время зайти побеседовать, ответить на какие-то вопросы. Я постепенна погружусь в Ваши интересы и надеюсь, что мне удастся уловить значимые черты Вашего характера. Судя по тому, что я слышу по радио в Вашем исполнении, вижу в спектаклях, где Вы заняты, чувствую, что Вы — личность и обладаете немалым внутренним багажом, который,

образно говоря, можно попробовать вытащить наружу.

- Ой, Оскар Петрович, большое спасибо. У меня слов не хватает для благодарности за такое предложение, но я ужасно занята в театре, на радио, на телевидении, в институте...

— Все-таки постарайтесь как-нибудь выкроить время для нескольких сеансов. Я Вас очень прошу.

Я пообещала подумать и мягко заметила:

— Никогда в жизни я не получала подобных предложений, и сейчас несколько взволнована. Я очень Вам благодарна, Оскар Петрович, но боюсь разочаровать. Может быть, в моей душе и нет никакого багажа, может быть, Вы там ничего и не увидите...

— Ну, давайте, давайте попробуем.

Короче говоря, точно мы не договорились, и да простит меня Господь Бог, но я не смогла найти достаточно времени, чтобы встретиться и побеседовать с уникальным художником. А жаль. Талантливый и щедрый человек протянул мне руку, и мое какое-то легкомыслие или несерьезность помешали нашему более тесному знакомству. Конечно, я с утра до вечера была занята. И не только в репертуаре театра, у меня «на руках» был курс, 26 студентов, я ничего не делала, как говорят, «спустя рукава», мне во всем хотелось дойти до самой сути, до самой сердцевины. Часто возвращаясь домой в два часа ночи и мысленно прокручивая весь день, понимала — сколько еще не успела сделать. Конечно, все это ни в коем случае не является оправданием.Думаю, что более близкий контакт с этим интересным человеком был бы дорогой страницей в моей жизни, потому что Оскар Петрович — незаурядный художник. То, что он говорил и думал, всегда было нестандартным. Он никому не подчинялся. Этот человек подчинялся только своей совести, своему таланту, своему вкусу. Его дочь, Любочка, часто звонит мне и приглашает на всевозможные встречи, посвященные ее отцу.

К сожалению, Оскара Петровича уже нет, и мое раскаяние, моя ошибка по поводу ненаписанного портрета останутся со мной навсегда...

***

Каждый художник должен обладать определенной смелостью, без которой немыслим настоящий талант. Такой смелостью, дерзостью и глубиной мысли обладал, на мой взгляд, уникальный художник Купаловского театра Армен Багратович ГРИГОРЬЯНЦ. Армянин по национальности, он тем не менее прекрасно вписался в «памяркоўную» семью Купаловского театра и с 1962 года являлся главным художником этой сцены.

Высокий, красивый, с какой-то широтой внутренней свободы и восточного темперамента, он притягивал к себе многих людей. Женщины его боготворили. В нем было что- то «барское» в хорошем смысле этого слова. Его меткие выражения и афоризмы приживались в нашем театре («И дым — пожиже, и труба — пониже...»).

Но отбрасывая в сторону лирические отступления, прежде всего хочется сказать, что практически все свои постановки талантливый мастер режиссуры Борис Эрин осуществлял именно с этим художником. Близость их взглядов на проблемы и задачи театра, стремление к ансамблевости в спектакле, стремление через какие-то детали показать главное, сердцевину спектакля и, конечно, редкая сердечная близость режиссера и художника, которые понимали друг друга не с полуслова, а уже с первой буквы,— все это, как говорят, «на выходе» давало уникальные результаты.

Хорошо владея языком живописи и цвета, умело используя сценическое пространство, Григорьянц всегда был приверженцем синтеза пластичной выразительности и гармоничного взаимодействия цветовых соотношений декораций и костюма. Армен Багратович придавал костюму очень большое значение. Он скрупулезно подбирал цвет, крой, откуда-то приносил частные детали, которые порой были просто необходимы, а их в нашем театре не было. Он выдумывал интересные дополнительные аксессуары, которые ярче подчеркивали образ, и всегда искал для каждого персонажа что-то свое, отличительное, что еще более оттеняло характер героя.

Последняя работа художника в Купаловском театре — оформление одного из моих самых любимых спектаклей «Гульня з кошкай» И. Эркеня (реж. Б. Эрин, 1976 г.).

Спектакль шел без занавеса. Авансцену «украшала» кушетка и несколько разбросанных предметов, среди которых большую часть занимали альбомы с фотографиями (что для критиков свидетельствовало об определенных претензиях и полном отсутствии вкуса у героини. Но это только для критиков). На всю сцену посередине возвышались четыре огромных «пилона», которые поворачивались, и зритель мог наблюдать то улицы города, то имитацию ресторана, то комнату героини... Все это могло меняться, что очень помогало нам, актерам. При таком оформлении сохранялась некая целостность и компактность спектакля.

Художник любил использовать поворотные круги, а для сохранения единства стиля всегда выбирал определенный материал «одежды» сцены. Это могли быть и белый тюль, и

бамбук, и мешковина, и «прозрачный» металл... Последний, кстати, очень органично вписывался в раскрытие внутреннего содержания поистине уникального спектакля «У мяцеліцу» (реж. Б. Эрин, 1965 г.). Художник ушел от бытового приема и с помощью «прозрачного» металла выявил образ «дома-тюрьмы», что, естественно, придавало спектаклю более сильное звучание.

Очень много внимания Армен Багратович уделял правильному освещению, что в любом спектакле имеет немаловажное значение.

Немалый вклад в составляющее звено «золотого фонда» лучших спектаклей Купаловского театра внесли талантливые художники, которые наряду с режиссерами и актерами старались отразить глубинное существо понимания материала. И к числу таких мастеров, бесспорно, принадлежал Григорьянц. Шутка ли, оформить только на сцене нашего театра 43 спектакля?! И каждое решение сценографии удивляло не только новизной, но и неожиданными поворотами поистине многогранного таланта.

Почему-то хочется вспомнить еще одну ситуацию, связанную с именем этого художника. Конечно, все мы люди, и ничто человеческое нам не чуждо. Но тем не менее, как говорил А. Блок, «мелодией одной звучат печаль и радость». Действительно, одной... Армен Багратович полюбил женщину и, оставив свою верную и прекрасную жену Галю, женился второй раз. Но в Центральном Комитете партии были люди, которые, очевидно, полюбили в своей жизни раз и навсегда. И, конечно, художнику не простили, что он посмел испытать это чувство дважды. Ему не давали квартиры. Долгое время он где-то и как-то ютился, по общежитиям, по частным квартирам, а это было для главного художника Академического театра и неудобно и оскорбительно.

Наступил момент, когда Григорьянц окончательно решил уехать к себе на родину, в Армению, в другом театре его уже ждали с нетерпением. Мы дружно уговаривали; «Арменушка, Вы столько лет с нами работаете, Вы отдали Купаловскому театру столько сердечного тепла, мы все искренне любим Вас, потерпите еще немного, может быть, что-нибудь изменится...»

Он остался еще на какой-то срок. И в это время моя семейная ситуация складывалась таким образом, что свою большую и прекрасную трехкомнатную квартиру я должна была обменять на две поменьше. (К сожалению, в то время мои пути с мужем разошлись.) Войдя в «высшие эшелоны власти», я попросила, чтобы после размена моя трехкомнатная квартира досталась лучшему театральному художнику — Григорьянцу. Я была счастлива, что все именно так и произошло. Армен Багратович переехал в мою квартиру, но... прожил в ней совсем недолго.

Вскоре его не стало.

Никогда не забуду этого редкого человека, и если у меня есть много грехов, пусть Господь Бог простит мне за то маленькое добро, которое я сделала для Григорьянца.

***

Сегодня в Купаловском театре работает ученик Армена Багратовича, скромный, талантливый, удивительно тактичный и мягкий человек — Борис Федосеевич ГЕРЛОВАН. Художник оформил только на сцене Купаловского театра без малого 70 (!) спектаклей. И я не помню ни одного повторения, ни одного неточного решения. Его находки ясны, лаконичны и всегда отвечают замыслу спектакля.

В жизни это очень спокойный, доброжелательный и застенчивый человек. Он не любит себя выпячивать, не любит о себе много говорить. (Многие журналисты знают, что взять интервью у Герлована — это дорогого стоит.) На художественных советах Борис Федосеевич не приемлет длинных речей, и его выступления всегда укладываются в несколько коротких, емких фраз, которые потом можно расшифровать в длинные монологи.

Для творчества этого художника характерно глубокое философское размышление и поиск образности м помощью символов и метафор («Піраміда Хеопса» по пьесе Ю. Ломовцева, реж. В. Раевский, 1999 г.)

Мастерство Герлована — это постоянный поиск пластичности композиции отдельной картины и спектакля в целом. Немалое значение он уделяет поиску исторической точности в передаче места действия («Князь Вітаўт» по пьесе А. Дударева, реж. В. Раевский, 1997 г.)

Учитывая определенные перемены, которые выявили себя в области сценографии в конце 60-х — начале 70-х годов, художник впитал в себя все лучшее от своих педагогов, более смело переходит на поиски условной образности. Каждая новая его работа — это не просто философское размышление, это проникновение в глубинную суть пьесы и выявление единственно верных выразительных средств для данного спектакля. Неслучайно своеобразный приём батлеечного театра, который Борис Федосеевич подсказал режиссеру Николаю Пинигину, образно и емко вписался в канву спектакля «Тутэйшыя» по пьесе Янки Купалы (1990) и придал всему спектаклю удивительно мягкое настроение.Мастер настроения, он умеет передать все оттенки и полутона с помощью любого материала (будь то металл, дерево или мокрые шуршащие листья на сцене). Мне вспоминается замечательное оформление к спектаклю «Святая

святых» по пьесе И. Друцэ, где Борис Федосеевич, как мне кажется, умышленно отказался при выстраивании своеобразного молдавского колорита от изображения различных виноградников. Художнику удалось через текущий ручей в горах передать состояние осени и грусти (ручей действительно растекался по сцене и в зале стоял удивительный запах свежести). Состояния осени как бы перекликалось со щемящим чувством одиночества героя и вместе с тем эта образность, лиричность и определенные символы жизни создавали на сцене уникальное настроение, которое сразу завораживала зрителя.

Хочется отметить, что художник никогда не останавливается на достигнутом. Даже придя уже к определенному решению, он постоянно его дорабатывает, дополняет, а порой полностью перестраивает. Меня поразил случай, когда за день до утверждения макета к спектаклю «Радавыя» я зачем-то зашла в кабинет к Борису Федосеевичу и увидела интересно разработанный макет: уходящая вдаль дорога войны, которая могла трансформироваться в окопы, блиндажи, дома. Я была в восторге. Просто, лаконично и так емко. Но каково же было мое удивление, когда через день на художественном совете я увидела совершенно иной макет! Идея та же, но образ абсолютно иной. За две ночи художник выстроил новую концепцию сценографии, которая, бесспорно, оправдала себя в этом спектакле.

Приятно отметить, что творчество художника по достоинству оценили многие зарубежные театры. Герлован оформлял спектакли в Ирландии, Шотландии, Югославии, Польше и везде талант мастера являлся ярко и многогранно. Сегодня Борис Федосеевич успешно преподает Белорусской Академии Искусств. Думаю, не случайно в 1999 году в Праге на международном конкурсе сценографии белорусская школа во главе со своим мастером заявила о себе более чем достойно.Мудрые люди говорят: если ты воспитал ученика, значит, твоя мысль нашла продолжение. А что может быть важнее для художника, нежели продолжение его творческих поисков.

ВОКРУГ ДИРЕКТОРСКОГО КРЕСЛА

Вспоминая наших талантливых актеров и режиссеров, мне хочется хотя бы слегка затронуть и так называемой «директорское кресло». Быть директором театра — это значит взвалить на свои плени огромную ответственность за всё и вся. Это постоянные бессонницы, постоянные непредвиденные ЧП: тут порвали, там украли, здесь сгорели, там упали и сломали (слава Богу, не голову!). Короче — постоянное дежурство на пороховой бочке.

Директору театра нужно знать и экономику, и психологию, и

владеть мудрой политикой общения. Нужно иметь колоссальную выдержку, нужно уметь «подобрать ключи» и к амбициям народного артиста, и к претензиям осветителя сцены. И все миролюбиво решить, сгладить, обойти острые углы и, как говорят, «концы в воду». А в театре — это архисложно, потому что вокруг сплошные индивидуальности. Он вчера только поступил в театр, но уже «во лбу звезда горит». Короче, каждый второй — талант, а каждый первый — гений, и все претендуют на особое отношение. Поэтому директорское кресло в театре всегда считалось «горячим местом».

Мой муж долгие годы проработал на этой должности.

Я очень хорошо помню, как он сидел ночами, обдумывая проблемы, различные сложные ситуации в театре и вокруг театра, как за одну ночь выкуривались две пачки «Казбека»... Оскар Абрамович ложился только под утро, на пару часов. А когда у него случился инфаркт, врачи настрого запретили ему оставаться на этой работе. «Куда угодно,— сказали они, — но в театр». Театр — это то место, где каждый день что-то случается. И это действительно так.

Первый мой директор в Купаловском театре — Фаня Ефимовна Аллер. Это была очень энергичная и красивая женщина, безумно любяшая театр. Фаня Ефимовна неважно говорила по-русски, потому что у нее был ярко выраженный еврейский акцент. Порой она была далековата от тонких премудростей театра и запросто могла заменить слово «эскиз» на «экскиз». Я от нее часто слышала: «Да-а-а?.. Ты, конечно, хочешь быть **только** артисткой. Да-а-а?.. Конечно, тебя больше ничего не интересует. Конечно!» Но я бесконечно благодарна судьбе за встречу с этим человеком, за ее требовательностъ. за ее выдержку, за ее внимание и заботу в трудные минуты моей жизни.

У Ф.Аллер тоже была нелегкая судьба. Подумать только — во время войны она смогла вывезти из Одессы театр! По тем временам это был просто подвиг.

Я часто думаю, что далеко не каждая женщина, находясь в этом хаосе и неразберихе первых дней войны, смогла бы так четко и трезво оценить обстановку и мобилиэовать свои силы. Аллер смогла. Правда, после войны, когда театр вернулся на родину, это как-то быстренько забылось, и чиновники вспомнили, что Фаня Ефимовна руководит белорусским национальным театром, не имея в паспорте... белорусской нашюнальности.

В ее адрес посыпались упреки, различные замечания, порой даже нетактичные. Вплоть до того, что Аллер вызывали в ЦК, где один из чиновников устроил ей «допрос с пристрастием» по

поводу ее сердечных симпатий, которые в то время нужно было обязательно согласовывать с ЦК. Но как говорила Фаня Ефимовна: «Любов — ни лямпочка, ее викрутиш».

Ей пришлось уйти из театра. Спустя годы она работала в нашем театре заведующей музеем. Буквально по зернышку Аллер собрала уникальную коллекцию экспонатов, которую потом варварски уничтожили.

Позже, на моей памяти, должность директора занимали различие уважаемые люди. Это и Александр Петрович Тепичан, и Павел Викентьевич Люторович, и Иван Францевич Михалюто, и Николай Николаевич Еременко, и Иван Иванович Вашкевич, и вот теперь — Геннадий Давыдько. Кто-то из них занимал эту должность недолго, а кто-то годами, терпеливо отдавая свои силы и знания этому нелегкому делу. Бесспорно, каждый из них имел свою какую-то индивидуальность: кто-то был педантичнее и сдержаннее, а кто-то мягче, но требовательнее.

Теплым словом я всегда вспоминаю Павла Викентьевича ЛЮТОРОВИЧА. Это был очень мудрый человек. Люторович умел тактично, с мягким юмором обходить все острые углы. Артисты приходили к нему жаловаться, что им не дают большие, крупные роли. Павел Викентьевич удивлялся: «Так и чего Вы жалуетесь? Вы же таки партию получили!..» (Одно время он работал директором оперного театра и вместо слова «роль» всегда говорил «партия».) Я до сих пор помню его «крылатое» выражение по поводу актерской паузы: «Ежели ты играешь павзу — так ты же хоть **что-нибудь** делай. А ежели ты ничего не делаешь — таки ето уже не павза, а... перерыв».

Добродушный и отзывчивый, он как-то легко располагает к себе и народного артиста, и рабочего сцены. Немножечко холеный, раскованный, Павел Викентьевич мог запросто позволить своей широкой натуре исполнить на банкете любимую арию. Вот он был такой. Но в то же время все знали его непримиримость ко всему, что выходило за нормальные рамки существования театра. Я помню, как доставалось режиссеру Борису Эрину от Люторовича за все междугородные телефонные звонки. (Правда, это мало помогало, потому что здесь Эрин был неуправляем.) Судьба несправедливо обошлась с этим замечательным человеком. Павел Викентьевич поехал отдыхать на юг и там утонул во время шторма. Утонул, будучи в прошлом опытным моряком. Судьба?!

Все, что я сказала о Люторовиче, можно повторить об Иване Ивановиче ВАШКЕВИЧЕ, который руководил Купаловским театром более 16 (!) лет. Иван Иванович — человек мягкий и добрый, человек, не только любящий театр, но и понимающий его

изнутри. Актер по профессии, Иван Иванович в молодости даже участвовал в нашем спектакле «Люди на болоте». С ним, я считаю, судьба обошлась тоже несправедливо. Вышестоящие органы не очень достойно прервали с ним трудовое соглашение. А ведь и для театра, и для многих артистов Иван Иванович сделал много. Достаточно вспомнить, что звание «национальный» было присвоено Купаловскому театру во многом благодаря стараниям именно Вашкевича. К нему легко можно было, как говорят, «попасть на прием», зайти, поговорить по любому волнующему вопросу. Иван Иванович внимательно выслушивал и по возможности старался помочь каждому. Конечно, как и все мы, он имел свои достоинства и недостатки, но тем не менее некая, как сейчас принято говорить, аура душевного тепла всегда была присуща этому человеку. Думаю, что Иван Иванович Вашкевич изначально любил не себя в театре, а театр в себе.

На одном из собраний Ирина Жданович высказала очень меткую фразу: «У руководства должно быть любовное отношение к своему делу». И мне кажется, что многие руководители по-настоящему любили свою работу и по- настоящему любили Купаловский театр.

Сегодня директор Купаловского театра — Геннадий ДАВЫДЬКО, вернее, Геннадий Брониславович, человек живой, эмоциональный, способный к размышлению и хорошо знающий актерскую профессию. Но в моем сердце он существует как бы «вне директорского кресла» и без всякого отчества. Это человек, с которым мы вместе трудились над созданием моих последних работ на Малой сцене Купаловского театра, работ, которые принесли мне настоящее творческое удовлетворение...

Помню, как я долго искала пьесу и Геннадий Брониславович неожиданно предложил мне «Смех лангусты» Джона Марела. Пьеса была о судьбе известной театральной актрисы Сары Бернар, но Давыдько твердо сказал: «Зинаида Ивановна, ни о какой Саре Бернар Вы играть не будете». Несмотря на то, что это был его режиссерский дебют, я по достоинству оценила и требовательность, и его внимательность к актеру, и желание, образно говоря, проникнуть в ткань пьесы, выделяя ее главную нить. «Какая была Сара Бернар,— говорил Геннадий Брониславович,— мы, конечно, почитаем, найдем нужные нам детали, черточки ее характера, но, Зинаида Ивановна, имейте в виду — мы сложим свою человеческую и творческую концепцию...»

И мы ее сложили, а в мае 1991 года сыграли первый премьерный спектакль, дописав в отдельных местах пьесы монологи из моей творческой судьбы и из моей жизни.

...Я выходила на авансцену, опускалась на колени и, протягивая к зрителю руки, читала монологи своих героинь — Эржи, Бегбик, Клеи... Вся моя жизнь протекала сквозь их судьбы. Героини были такие разные и такие одинаковые одновременно. Их объединяли полетность, романтизм души и извечный поиск прекрасного, к которому всегда стремится любящее сердце женщины. «...Мы — рамантыкі, Аскар. Мы — апошнія рамантыкі на гэтай зямлі... Зараз усе нервуюцца, носяцца, мітусяцца... Мы былі іншыя... І свет быў іншы...»

Словно из кусочков мозаики, складывался необычный узор, раскрывающий зрителю тернистый путь актрисы на театральный Олимп. Сколько страданий, боли, переживаний и бессонных ночей осталось в ее прошлом. Но об этом знает только она одна. А для других — ослепительна широкая улыбка на лице.

...Ваш выход, артист, ваш выход.
Забудьте усталость и робость,
Хотя не для вас ли вырыт
Зал,
Огромный, как пропасть.
И вам по краю, по краю,
По очень тонкому краю,
По краю, как по канату,
С улыбкой двигаться
Надо.
Ваш выход, артист...

В отличие от писателя или художника актер не может ждать прихода вдохновения или душевной настроенности. Он всегда должен быть готов «пройти с улыбкой п канату». Вспоминаю, что на сотый спектакль «Смех лангусты» меня буквально за два дня выписали из больницы, где я пролежала (всего три месяца) с переломом ноги. Хорошо, что у нас есть такие внимательные врачи, как Анатолий Михайлович Драко. Этот человек на протяжении длительного периода творил чудеса с моим здоровьем, и во много благодаря ему игрался не только сотый спектакль, но и все последующие.

Нужно сказать, что спектакль «Смех лангусты» получился удачным и шел довольно долго еще и потому, что у меня был замечательный и терпеливый партнер — актер ТЮЗа, народный артист Беларуси Виктор Лебедев, с которым работать было очень легко, хотя временами его приходилось в чем-то убеждать и уговаривать. Но когда он шаг за шагом точно и достоверно выстраивал свою роль, передо мной раскрывался блистательный

актер театра представления!

Думаю, неслучайно и следующая наша совместная работа в спектакле «Игра в джин» по пьесе Д. Ковберна (1993), режиссером которого тоже являлся Геннадий Давыдько, принесла хорошие результаты.Оба эти спектакля (а особенно «Смех лангусты») являются достаточно трудными для различных вспомогательных служб, и нужно отдать должное прекрасному человеку и замечательному звукорежиссеру Эдуарду Сергеевичу Жукову за то, что его умелые находки и помощь во время спектакля подчас были не менее ценными и значимыми, чем помошь партнера на сцене.

Конечно, и «Игра в джин», и «Смех лангусты» после относительного творческого перерыва были большим подарком в моей судьбе. Без исключения огромная заслуга в этом весьма одаренного и на удивление энергичного Геннадия Брониславовича Давыдько, неуемная энергия которого не перестает удивлять всех окружающих.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О «РАЗБОЙНИКАХ ПЕРА»

Существует классическая фраза К. Станиславского, что театр «начинается с вешалки». Конечно, я с ним не спорю, но тем не менее... тем не менее театр начинается с драматурга, с пьесы. Если драматург приносит интересное произведение, есть что делать и Режиссеру, и Актеру. Хочется рассказать о тех драматургах, с которыми много раз встречалась, в чьих пьесах играла и которые так или иначе повлияли на мою творческую судьбу...

Ярким метеором ворвался в наш театр Андрей Макаенок — драматург талантливый и поразительно профессиональный. Как он выплетает диалог, как рисует характеры, как строит конфликт и пропитывает пьесу глубокими, неожиданными мыслями и чувствами, да, чувствами, ибо все его произведения жгуче эмоциональны! Девять пьес Макаенка были поставлены на купаловской сцене: «Выбачайце, калі ласка!», «Лявоніха на арбіце», «Трыбунал», «Зацюканы апостал»... Это был «человек-театр». Мы очень любили, когда Андрей Егорович читал нам свои пьесы. Он не просто читал, он играл и проживал жизнь каждого из своих героев у нас на глазах. Проживал талантливо и заразительно.

Макаенок любил повторять: «В пьесе, как в телеграмме, должно быть все коротко, лаконично и ясно. Одно дело, когда бабки на завалинке «антимонии разводят». Другое дело — на сцене, где движение мысли активно рождает ход событий. Написать пьесу недолго. Можно и за месяц, а вот прописать в ней

юмор — на это уходят 2—3 месяца».

Его пьесы с большим успехом шли по всему Советскому Союзу, а «Лявоніха на арбіце» обошла театральные подмостки почти всех республик нашей страны. Борис Эрин вспоминает случай, связанный с этой пьесой:

«Приходит Макаенок в театр мрачный, словно туча. Я спрашиваю:

— Ты чего мрачный?

— Хочу купить себе дачу.

— А почему тогда мрачный?

— А она двухэтажная.

— Ну, а почему тогда мрачный?

— Она — сруб.

— А чего мрачный-то?

— Она раньше принадлежала заместителю министра торговли.

— Так чего мрачный-то?

— А его хотят посадить, поэтому он ее продает.

— Так чего же ты такой мрачный? Покупай!

— Я и не знаю... Пойду посоветуюсь с Шауро...

Василий Шауро был светлой личностью в Белоруссии. Он работал в ЦК партии Белоруссии зав. отделом культуры.

Через несколько дней мы встретились на улице. Макаенок сияет.

— Ты чего сияешь?

— Был у Шауро.

— А чего сияешь?

— Поделился своей проблемой.

— Так а сияешь чего?

— Я сказал: «Василий Филимонович, хочу купить дачу, потому что моя пьеса «Лявоніха на арбіце» обошла все театры Советского Союза и я получил большие авторские».

А тот говорит: «В чем проблема?» «Дак и понимаете, Василий Филимонович, ведь я написал пьесу... против частной собственности, а хочу купить **личную** дачу, т. е. обзавестись частной собственностью». (По тем временам это было совсем не принято!) Шауро разрешил: «Ты заработал эти деньги своим трудом, можешь покупать».

Так Андрей Макаенок в борьбе против частной собственности обрел свою частную собственность.

Я часто думаю вот о чем... Конечно, Макаенок — звезда белорусской драматургии и белорусского театра. Но эта звезда светила бы ярче и горела бы дольше, если бы ей... не мешали. Почти каждая пьеса (а писал он в основном сатирические

комедии) пробивалась на сцену с большим трудом, преодолевая различного рода чиновничьи «бетонные стены». Его пьесы запрещались и преследовались вместе с автором. Сколько ярких, талантливых пьес написал бы еще этот человек, если бы не расходовал свои силы на «кровавые» бои с чиновниками!.. Но что поделаешь? Наша жизнь так далека от совершенства...

Обидно, что в последнее время пьесы Макаенка постепенно сошли со сцены. Вероятно, должно пройти определенное время, чтобы они вернулись на белорусскую сцену в своем новом прочтении, новом звучании, которое будет адекватно сегодняшнему дню. И я искренне верю в то, что к творческому наследию этого уникального драматурга еще не раз будут возвращаться наши лучшие режиссеры.

Теперь о другом драматурге, которого я очень хорошо знала, о Николае Матуковском. Это был на удивление тактичный и интеллигентный человек. По своей внутренней органике Николай Егорович был очень мягким и сдержанным, но он мог вспыхнуть справедливым гневом, сталкиваясь с проявлением далеко не лучших человеческих качеств. Если Матуковский был с чем-то не согласен, он честно и открыто отстаивал свою позицию. Часто на художественном совете (Николай Егорович несколько лет был заведующим литературной частью Купаловского театра) он открыто вступал в полемику с художественным руководителем театра В. Раевским по поводу истинной глубинности той или иной пьесы (в частности, я хорошо помню его категоричное неприятие пьесы «Парфён і Аляксандра» Н. Манохина).

Мне кажется, что работа журналиста помогла ему иметь чувство масштаба. Масштаба мысли и проблематики, масштаба измерения человеческих отношений.

Очень точно сказал о нем Борис Эрин: «...С ним работать — одно удовольствие. Пишет он привлекательно, прозрачно, понятно, но ставить его пьесы непросто. Потому что его просто **упростить**. В драматургии Николая Егоровича нужно уловить главное — его душу, которая, — за словами и между строк. Описывая своих героев, он прежде всего видит добро. Извлекая из нашего прошлого уроки, Николай Егорович самое лучшее оставил при себе...

В нем есть та, природой врожденная белорусская деликатность, которая никогда не позволяет переступить запретный порог, мера которого определяется им самим. И то,что для других «МОЖНО», для него — очень часто «нельзя»...»

Наиболее близко наши судьбы пересеклись, когда он работал редактором репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры и помогал мне с Тамарой Абакумовской «пробивать» на

сцену инсценировку романа Ивана Мележа «Людзі на балоце». Кстати, именно Николай Егорович и подал нам идею инсценировки этого романа.

Помню, как мы с Т. Абакумовской радостно принесли Матуковскому «наше детище», экземпляр инсценировки размером в 190 страниц!.. Он прочитал, похвалил и мягко заметил: «Молодцы! Вы очень здорово и мастерски поработали, все сделали правильно, но нужно сократить всего лишь на 100 страниц». Мы спрятали радостные улыбки и опять принялись за работу. И только с третьего «захода», когда инсценировка насчитывала около 70 страниц, Н.Матуковский подкорректировал ее и дал «добро».

Купаловский театр вяло отреагировал на наше творение, зато театр Якуба Коласа сразу ухватился за нашу инсценировку. А когда в Витебске должны были начинаться репетиции, опомнились и купаловцы. Режиссер Борис Эрин выразил желание попробовать свои силы «на мележевской почве». Что делать? Посомневавшись и поколебавшись, мы с Тамарой Абакумовской забрали из театра Якуба Коласа инсценировку. И, вероятно, правильно сделали, потому что в 1966 году Борис Эрин поставил по ней прекрасный спектакль, ставший ярким событием в истории Купаловского театра.

Боже мой, как играли в нем наши актеры!.. Глеб Глебов играл в этом спектакле свою последнюю роль — Корча. До сих пор ясно помню его гениальный монолог перед иконой. Это была такая трагедия хозяина и такая философская глубина! Это был, как говорят, разрыв души!.. Читались все 33 плана, о которых Г. Глебов, наверное, и не задумывался.

Потрясающе играл роль Евхима Борис Владомирский. Невозможно было оторвать свой взгляд от Павла Кормунина, ну, а для Лилии Давидович и Геннадия Гарбука даже самых сочных и ярких эпитетов не хватит.

Лилечка Давидович напоминала тоненькую молодую березку. Своеобразен голос актрисы, ее выговор, который был так неподражаем и так не похож ни на чей другой.

Мягкость, пластичность и в то же время внутренний драматизм ее героини притягивали к себе внимание зрителя. Ганнаа (Лилия Давидович) и Василь (Геннадий Гарбук) вносили в спектакль какую-то очень пронзительную лирическую ноту.

Даже в массовке этого спектакля каждый актер был яркой индивидуальностью. А какую великолепную окраску придавали спектаклю народные песни в исполнении Маргариты Громовой! Щемящее сиротство и безысходность звучали в ее «Подушечке». Мележ говорил: «Душа разрывается...»

Бесспорно, это был замечательный спектакль, который я всегда вспоминаю с особенной теплотой.

Вероятно, настоящее искусство всегда самобытно, всегда имеет яркие национальные черты, национальные корни, оно прочно привязано к земле, породившей ее. Может быть, в этом и кроется пронзительная сила таких спектаклей, как «ЛюдзІ на балоце».

Я, кажется, несколько отвлеклась от разговора о драматургах, но все так близко переплетается, и хочется как можно больше «выплеснуть из своей памяти»...

«Амністыя» Николая Матуковского... Я упоминала об этом спектакле в связи с воспоминанием о режиссере Т. Кондрашове, но мне хочется рассказать детективную историю о том, как эта пьеса попала в наш театр.

Министерство культуры республики объявило конкурс на лучшую пьесу в честь 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. И чудак Матуковский пишет на этот конкурс сатирическую комедию, а чтобы до поры до времени спрятать «концы в воду», он едет в Москву и посылает свою «Амністыю» с выдуманным московским адресом. Жюри клюнуло на этот крючок и решило, что пьесу прислал какой-то «опытный москвич».

Так мне рассказывал Степан Степанович Бирилло, который был членом жюри. Он «украл» пьесу с конкурса и принес в театр с предложением:

- Давайте будем ставить пьесу, пока конкурс не закончен и конверты не вскрыты! Иначе у нас уведут ее из- под носа!

- Так ведь пьеса на русском языке!

- Ничего. Начнем репетировать на русском языке! А когда вскроют конверты, узнаем, кто автор, и отдадим пьесу на перевод.

Это, наверное, был единственный случай: мы репетировали пьесу, не зная, кто ее автор! А автор ходил рядом, иногда заходил в театр, улыбался своей мягкой улыбкой, интересовался нашими делами, но свою тайну хранил свято. И вот жюри вскрыло конверты с фамилиями. Матуковский!.. На этом конкурсе никому не была присуждена первая премия. (Не присуждать же первую премию какому-то «москвичу». Нонсенс!) Зато были две вторые премии: одну получил Андрей Макаенок за «Калабка» (так тогда назывался «Трибунал»), а вторую... — «москвич» Николай Матуковский за «Амнистию».

Были у Матуковского потом и другие пьесы: «Беэдань», «Апошняя інстанцыя», «Мудрамер», за которую кулаловцы получили Государственную премию Беларуси. Но мне, естественно, ближе и дороже «Амністыя», в которой есть частичка и моей судьбы.

Казалось бы. драматургов у нас немало (по цифрам последнего республиканского конкурса драматургов — их около ста), но тем не менее пьес, за которые театры берутся с большим удовольствием, очень и очень немного. Думаю, что жизненные ситуации подчас меняются быстрее, чем пишется пьеса. Пока автор напишет, пока театр поставит — смотришь, многое уже устарело. Сегодня уже отошли на второй план многие производственные и сельскохозяйственные темы. Главное в пьесе все-таки не конфликт, а человек, который является носителем времени, идей и определенной атмосферы. Конечно, люди меняются не так быстро, как время. Меняются ситуации, но так называемый человеческии типаж остается неизменным. И в поисках наиболее точного раскрытия жизненных явлений, проблем, вероятно, нашим драматургам нужно искать народность и типичность черт героя. Типичность людей своей страны, своего времени. В этом нет никакого открытия, но сейчас, в век быстро меняющихся оттенков жизни, это приобретает особое значение.

Мне кажется, путь поиска в драматургии должен затрагивать не внешние приметы современника, а глубинную, сложную человеческую сущность героя, где крепко переплетаются ничтожество и мощь, духовное уродство и сила.

Драматурги порой дают нам заранее приготовленные решения. Но ведь если с первого акта абсолютно ясно, чем окончится пьеса, то интерес зрителей к подобным произведениям пропадет по той причине, что в жизни совершенно неизвестно, что тебя ждет завтра.

Думаю, что пройдет время и для наших драматических актрис будут написаны прекрасные роли в современных пьесах, с глубокими драматическими конфликтами, с философией, динамикой, страстью, с тонкими душевными переживаниями героев.

К сожалению, многое из того, что сегодня предлагается театру для постановки,— это по большей части пьесы-однодневки. Конечно, режиссер может пойти на компромисс. Он в некоторой степени, — хозяин, но зрителя не обманешь. Зритель тонко чувствует нежизненность и фальшь. Можно добиться 100% заполняемости зала на любой спектакль. (В этом плане я часто просто поражаюсь энергии и фантазии, которой обладает зам. директора по зрителю Алина Александровна Галузо.) Но добиться 100% «заполняемости сердец» — удел далеко не всех спектаклей, которые сегодня украшают афишу Купаловского театра.

Актеру остается ждать, ждать хорошей пьесы, хорошей, роли, «...а годы летят, наши годы, как птицы, летят...».

Конечно, писать о современниках сложно. Особенно сегодня.

Может быть, поэтому неслучайно ясный взор одного из наиболее известных «молодых» (все до 70 лет у нас идут в графе «молодые») драматургов нашей республики Алексея Дударева акцентируется последнее время на эпохе Возрождения, на «паданнях сівой даўніны». Автор обращает свое внимание на наиболее масштабные образы белорусской истории: Рогнеда, Витовт, Ягайло, Радзивилл...

Другое дело, что исторический сюжет — это очень серьезная и вместе с тем коварная вещь. Мне даже кажется, что исторический сюжет — редкая вещь в театре. И появляется она чаще всего как необходимость что-то сказать о сегодняшней жизни, сказать через сложную и загадочную ткань прошлого. Вспоминаю пьесу Г. Фигейреду «Ліса і вінаград». Казалось бы: шестой век и наше время — что общего? Но драматург в простом сюжете раскрывает перед нами такую палитру страстей человеческих, которые волнуют современника, заставляя сильнее биться его сердце. Вероятно, масштаб драматурга всегда зависит от приближения к извечным истинам добра и зла.

Мне кажется, не ошибусь, если скажу, что Алексей Дударев очень уверенно и быстро взошел на наш купаловский горизонт. Конечно, помогло ему в том и профессиональное образование — Алексей закончил актерский факультет Театрально-художественного института, лучше других знает законы сцены, законы драматургического мастерства. Это только для непосвященных его взлет кажется случайным. Великая сила, когда профессия и уверенность человека сливаются воедино. Печатается драматург почти 20 лет (с 1973 г.). Разумеется, апогеем его театральной славы являются «Радавыя», удостоенные Государственной премии СССР. Эта пьеса — пик популярности автора. Она стала эталонным спектаклем и шла во многих театрах бывшего Советского Союза.

О спектакле «Радавыя» (реж. В. Раевский, 1984 г.) я могу говорить долго и все время в состоянии апофеоза, потому что там было все (!) хорошо: и драматургия Дударева, и режиссура Раевского, и художественное оформление Герлована, и музыка Янченко. И, конечно же, актерская игра!

За этим ярким и масштабным спектаклем порой забываются другие, не менее значимые, среди которых — «Вечар», который был поставлен на купаловской сцене Б. Эриным в том же 1984 году. А ведь это тоже было открытие! Какие золотые страницы в историю Купаловского театра внесли Галина Макарова, Виктор Тарасов, Павел Дубашинский, которые, как рыба в воде, чувствовали себя в атмосфере дударевского «Вечара»... Автор затрагивает ряд проблем, которые сотни, тысячи лет беспокоят

человечество. Для чего мы живем? Для чего приходим на эту Землю? Человеку нужно всегда помнить: лучшее, что он должен творить на Земле,— дарить радость, спешить делать добро. Ведь если задуматься, то и мы сами с огромной симпатией очень долго помним тех, кому сделали что-то хорошее в этой жизни и чья душа в ответ осветила нас теплой улыбкой. И, наоборот, вспоминаем с неприязнью те моменты, когда наши отношения с кем-то из близких не связались в пристойный сюжет. Поступки каждого зависят от уровня внутренней культуры и зоркости сердца.

Вероятно, понятие чего-то святого и есть поиски счастья, поиски душевной гармонии, которую и составляют наши поступки. Человек живет от потери к надежде, и все в жизни проверяется временем. Каждый очередной тупик рождает новую надежду, которая опирается на желание, на волю, на эмоции нашего сердца, на понятие святого... И так бесконечно, до конца дней...

Думаю, что неслучайно «комиссия от Фурцевой», приехавшая из Москвы смотреть спектакль «Радавыя» (для утверждения его на Государственную премию), осталась на второй день, чтобы посмотреть еще и «Вечар». После спектакля всех «виновников» «Вечара» пригласили в кабинет. Встала заведующая литературной частью Ленинградского БДТ и, поклонившись купаловским актерам до земля (как это замечательно делала в спектакле Галина Макарова), сказала: «Ах, как жаль, что мы смотрели эти два спектакля в такой последовательности. Как жаль! Может быть, все было бы решено иначе... Честь и хвала поистине уникальной игре актеров, режиссеру Эрину и, естествен» Алеше Дудареву!..»

Конечно, я с большой теплотой отношусь к Дудареву, и, честно говоря, мне жаль, что Алексей «ушел в чиновники»! Бесспорно, роль председателя СТД очень важна, но для театра Алексей Дударев как драматург гораздо важнее и нужнее. Я говорю об этом потому, что в основном самыми яркими, самыми долгоживущими в нашем театре была спектакли, связанные с национальной драматургией. Наверное, это естественно: свое зерно, упавшее на свою национальную почву, дает всегда лучшие всходы...

НАЗЫМ ХИКМЕТ

Разве можно обойти молчанием замечательного человека, поэта, прозаика, драматурга, чьи пьесы с большим успехом шли на сцене Купаловского театра? Назым Хикмет — Человек-легенда. Мы называли его товарищ Назым. В начале 50-х этот человек

воспринимался как посланец другой планеты, он был окружен ореолом героя.

Автор целого ряда сборников уникальной поэзии и 20 пьес, поставленных во многих театрах, Назым Хикмет пользовался славой, которую при жизни знал мало кто из поэтов. Выдержать испытание славой бывает порой не легче, чем испытание тюрьмой, в которой он провел 12 лет.

Хикмет был на удивление очень прост в общении, и кому выпадало счастье общаться с ним, уносил от него заряд необыкновенной силы — все задуманное представлялось возможным, достижимым.

Мое знакомство с ним состоялось благодаря режиссеру Б. Эрину. Без сомнения, это был очень интересный период в жизни Купаловского театра, когда судьба так неожиданно одарила коллектив встречей с талантливой, обаятельной, незаурядной личностью.

В 1958 году Эрин осуществил постановку «Забыты ўсімі» по пьесе Н. Хикмета и пригласил автора посмотреть наш спектакль. В то время этот спектакль шел на сцене Московского театра Советской Армии, но в нашем театре была своя интересная трактовка, своя отличительная интерпретация и режиссер решил пригласить Назыма Хикмета посмотреть «его детище» в Минске. Хикмета всегда интересовало, как другой режиссер через призму своего мировоззрения «увидел» его пьесу. А Эрин умел не только «увидеть», но и талантливо выделить главное зерно в творчестве этого уникального драматурга.

Поскольку в те годы от партии и правительства невозможно было ничего утаить, меня тут же вызвали в ЦК (как секретаря партийной организации театра) и сухо предупредили:

— Зинаида Ивановна! При встрече с коллективом — никакой помпезности, никакой музыки и литавров.

Поезд из Москвы, на котором приехал Хикмет, пришел очень рано, но тем не менее (несмотря на предупреждение «сверху») несколько человек пришли на вокзал. Среди них были Борис Владимирович Эрин, Андрей Егорович Макаенок и три женщины: Галина Ивановна Владомирская, Елена Рынкович и я. Назым обрадовался, как ребенок:

— О! Меня встречает такая группа! О, женщины, я — турок! Я люблю гарем, люблю женщин! Такое внимание и ваши цветы! О, прекрасные, милые женщины!

Его наивность была искренней. Он тут же оставил каждому из нас свою визитную карточку и, не переставая повторять наши имена (с умопомрачительным акцентом): «О, Калина! О, прэкрасна Элэна! О, Сына!», всех приглашал в Москву: «Моя

квартира — ваша квартира!»

И мы действительно, будучи в Москве на гастролях, несколько раз посещали его не только дома, но и на даче в Переделкино. (Куда, кстати, не так-то легко было попасть, потому что там его строго опекала некая врач из «кремлевки» Галина, которая практически никого к нему не пускала: «Нет-нет-нет. Сегодня к Хикмету нельзя, он себя неважно чувствует...» и т. д.) Но мы тем же женским батальоном — «Калина, Элэна и Сына» — вместе с П. Молчановым прорывались через все кордоны.

А как он был рад! Потчевал нас своим национальным кофе по-турецки в малюсеньких чашечках, приправляя шутками:

— Настоящий турецкий кофе можно попробовать только у настоящего турка!

...Во время своего пребывания в Минске Хикмет в первый день посмотрел спектакль «Ліса і вінаград» по пьесе Г. Фигейреду. Он пришел в неописуемый восторг, помчался за кулисы и с присущим ему темпераментом благодарил всех актеров:

— Боже мой! Какой удивительный спектакль! Какая чудесная пьеса! Какая игра! Как после такого яркого спектакля я могу смотреть другой, по моей пьесе? Ай-ай-ай!... Такой спектакль сделали! Я теперь не знаю... Я волнуюсь перед спектаклем «Забытый всеми»... Волнуюсь...

Назым Хикмет с полной откровенностью признал драматургический материал бразильского автора значительно крупнее своей пьесы. Надо сказать, что далеко не каждый драматург способен правильно расставлять акценты, сравнивая к себя с другими авторами. Этот человек преподал нам наглядный урок удивительной скромности своего таланта.

Но и на следующий день мы его не разочаровали. Назым был щедр на добрые слова, говорил с каждым из актеров. И, конечно, был в огромном восторге от игры Молчанова, потому что это была глубинная работа большого художника, большого мастера, который раскрыл главного героя пьесы, может быть, ярче, чем предполагал сам автор.

Главная мысль в спектакле заключается в том, что человек незаурядный, талантливый, который выходит за рамки обыкновенного понимания жизни и поступков, становится в обществе одиозной фигурой. Жизнь талантливого человека всегда чревата непониманием окружающих, и профессор, которого потрясающе играл Молчанов, бьющийся над разгадкой крупного научного открытия, наталкивается на абсолютную черствость и холодное отторжение окружающих.

Пьеса очень хорошая. Когда мы в Москве смотрели этот спектакль в театре Советской Армии, где играл великолепный

актер Майоров, мне кажется, что мы были справедливы, отдав пальму первенства нашему спектаклю. Думаю, что и сам автор видел в нашем спектакле ту стонущую боль, то внутреннее напряжение, которое отсутствовало у москвичей.

Молчанов раскрывал во всем объеме и многообразии глубину трагедийного звучания талантливой души. Как часто талантливому человеку приходится бороться с «ветряными мельницами» и отвоевывать свое место в жизни! Вероятно, счастливым талантливый человек бывает очень редко, и обретает понимание он, очевидно, только после смерти.

Когда Назым посмотрел наш спектакль, он сказал:

— Спасибо, что вы поняли и ощутили всю мою боль в этой пьесе...

Хикмет сам перенес немало испытаний. Временами жизнь этого человека «висела на волоске», и порой трагическое очень тесно переплеталось с комическим. На встрече с артистами, которая проходила перед его отъездом в музее Купаловского театра, писатель рассказывал почти детективную историю, как он попал в Советский Союз.

Оказывается, после тюрьмы (в своей родной Турции), где он отсидел 12 лет, Назым находился под домашним арестом. Разрешалось только на пару часов выходить с сопровождающим в библиотеку. И все. Тайная полиция строго следила за его режимом. Но спустя какое-то время турецкие коммунисты узнали, что полиция решила избавиться от Хикмета с помощью «случайной шальной пули». И коммунисты устраивают Назыму побег.

Его посадили в лодку, дали провизии и отправили в определенном направлении по Черному морю. Но поднялся шторм. Лодка опрокинулась, провизия пошла ко дну, Хикмет, цепляясь за перевернутую лодку, стал кричать, звать на помощь. Вокруг никого не было. Наконец, через длительное время, весь мокрый, изможденный, он увидел на горизонте корабль, который двигался в его направлении. Когда корабль подплыл относительно близко, Назым рассмотрел опознавательные знаки — это был румынский корабль. И он стал кричать на всех языках: «Я — Назым Хикмет! Я — Назым Хикмет! Я потерпел аварию! Спасите!.. Спасите!..» А в то время он был коммунистом мира № 1, все страны и континенты с плакатами отстаивали «Свободу Назыму Хикмету!» В его защиту активно выступали крупные деятели мировой культуры: Поль Робсон, Жоржи Амаду, Пабло Пикассо, Бертольд Брехт и многие другие.

Румыны услышали его, но... повернули и уплыли обратно. Хикмет, теряя последние силы и еще продолжая цепляться за

лодку, больше не надеялся на чудо. И вдруг! Он увидел, что этот же корабль возвращается обратно. Они подплыли, несколько человек успели схватить его под руки, и то ли от радости, то ли от изнеможения и переохлаждения Назым потерял сознание.

Когда Хикмет это рассказывал, в зале стояла звенящая тишина. «Они больно давили мне на грудь, давили на спину, что они со мной делали! Из меня выливалась морская вода. Я приходил в чувство и тут же опять отключался...»

И когда он уже окончательно пришел в себя и, лежа в кают-компании, открыл глаза, первое, что он увидел,— огромный портрет на стене со своим изображением и надписью: «Свободу Назыму Хикмету!»

— Ах, черти полосатые! Портрет мой повесили, а сами чуть не отправили меня на тот свет! Что ж вы уехали, когда я вам кричал?

И румыны рассказали любопытную историю. Они, конечно, услышали его сразу, но поскольку это был не просто человек, а коммунист мира №1, то это меняло сразу всю ситуацию, и они из осторожности решили спросить разрешения в Москве у самого Сталина. «Может ли румынский корабль поднять турецкого коммуниста, погибающего в Черном море?» Они связались с Москвой, но Сталин был на даче. Через его помощников они все-таки связались со Сталиным, и Иосиф Виссарионович, находясь в добродушном настроении, изрек: «Спасайте, если тот еще жив».

До какой степени, оказывается, была всесильной в то время власть Москвы, чтобы нужно было, спасая утопающего человека, спрашивать разрешения?!

После всех «морских испытаний», в июне 1951 года, на подмосковном аэродроме Внуково приземлился самолет. Все ждали — сейчас на трапе покажется усталый человек, изможденный 12-летним заключением. Хикмет вышел — красивый, высокий, элегантный. Со всех сторон посыпались цветы. Он был не в силах удержать их, цветы падали к его ногам, а он от волнения не мог вымолвить ни слова.

Через три дня А. Фадеев знакомил Назыма Хикмета с советскими писателями, его приглашали на всевозможные встречи, он выступал по радио и телевидению. Мне рассказывали, что на одной из встреч в Доме литераторов в Москве Хикмету не давали говорить минут 15 — зал стоя приветствовал его, непрерывно аплодируя. А Назым скромно улыбался, кивал всем и каждому, всех очаровывал своим обаянием, умением говорить образно и кратко, временами почти афористично.

Советское правительство дало ему полное право бороться за мир во всем мире, но... писатель, не спросив разрешения (у

вышестоящих органов) влюбился в голубоглазую русскую красавицу Веру Тулякову, которая к тому же была замужем. Ну, это было слишком! Если ты борешься за мир, вот и борись себе на здоровье 24 часа в сутки. Но влюбиться в 60 лет (!) — это в конце концов аморально для коммуниста.

А Назым был счастлив! Его душа пела и светилась, как радуга. Когда мы гостили у него в Переделкино, он говорил: «Я — люблю! Я только в 60 лет понял, что это такое!

Любовь — это когда пьешь, пьешь, пьешь, а напиться не можешь Это — жажда... Жажда по глазам, по рукам, по голосу любимой... Жажда, которую невозможно утолить. С этой жаждой живешь, страдаешь, мучаешься и купаешься. Хикмет посвящал ей свои стихи и поэмы, в которых плескалась и эта жажда любви и боль разлуки.

Им долго не разрешали быть вместе, но в конце концов они соединили свои судьбы, правда, ненадолго, на 62-м году жизни сердце писателя остановилось.

...Настанет, неожиданно настанет день,
И ты ощутишь, как тяжелы мои шаги,
мои удаляющиеся от тебя шаги,
И эта тяжесть будет тяжелее всех для тебя.

Назым Хикмет вышел утром за газетами. Взял газеты, вернулся в дом и... осел с ними в руках.

А ЖИЗНЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ...

Каждый вечер, в назначенное время, я иду через маленький сквер в свой родной театр, которому подчинила почти всю жизнь. Купаловский театр... его непонятная, чарующая сила вот уже 80 лет магически воздействует на зрителя. Мне кажется, этот театр обладает некой тайной, которая еще не исследована до конца ни одним критиком. Может быть, здесь кроется непостижимая загадка творческого поиска, по лабиринтам которого блуждали души великих актеров, блуждали, создавая неповторимые сценические шедевры... И я счастлива, что судьба подарила мне возможность влиться в этот солнечный поток творческого поиска.

Многое я бы пересмотрела в моей жизни. Но не стала бы менять и пересматривать одного — того, что, идя по своей дороге судьбы, я пришла в купаловскую семью. Как я была счастлива, попав в этот коллектив! Какая в те времена была интересная, многоликая, прекрасная и разнообразная труппа!

Что ни актер, то целый мир. Их имена хочется повторять бесконечно: Глебов, Платонов, Молчанов, Владомирский, Жданович, Полло, Ржецкая, Дедюшко, Рахленко... Феерический

ансамбль! Таких ансамблей больше не было нигде. Это был неимоверный театр! Это был театр **мирового масштаба**! И вот в такой труппе нужно было найти свое место, «запеть» своим далеко не бархатным голосом, не потеряться в этом поистине роскошном купаловском саду.С годами понимаешь, что именно театр и воспитывает актера. Испытание «актерской крепости» происходит каждый вечер. Актер либо превращается в художника, либо сходит с этой тернистой дороги. Театр дисциплинируй актера тем, что в семь часов вечера звенит третий звонок, открывается занавес и, оставив в гримерке настроение, проблемы, болезни и неприятности, актер выходит на сцену дарить праздник, чудо и энергию своей души.

Он знает, что отмена спектакля — это своего рода ЧП. И зрителю, сидящему в зале, нет никакого дела до его самочувствия, до его состояния, до его душевных или физических страданий. Мне кажется, что дело здесь не в бессердечности зрителя, а в его детской вере, что театр — это действительно праздник. Ведь не так много на земле мест, где нам дарят радость, радость познания, переживания и единения...

Но театр — это не только зрелище, это и кафедра. Поэтому театр, который только развлекает публику,— жалкий театр. Праздник может состояться тогда, когда на сцене есть открытие, новая интересная мысль, небанальный взгляд на серьезную проблему, на ее решение или что-то необычное и неординарное, что заставляет сердце зрителя биться более учащенно.

Сегодня многие говорят о том, что что-то незаметное умирает в театре, из театра уходит живая энергия поиска. На мой взгляд, за все годы своего существования театр переживал сотни кризисных моментов, но тем не менее всегда выходил из них обновленным, приобретая незаменимо ценное за все периоды спада.

Конечно, старые формы тускнеют, гибнут и постепенно превращаются в свою противоположность для того, чтобы родить что-то новое. Эта неизбежность театрального процесса всегда заставляет меня быть оптимисткой и с надеждой смотреть в будущее нашего театра.

Приятно осознавать, что сегодня рядом со мной на сцене находятся и мои ученики. Педагогика — процесс живой, таинственный, счастливый, трудный и... чуточку неблагодарный. Это огромный труд, когда по капельке вкладываешь себя в чужие сердца в надежде, что что-то «прорастет». Глядя на наших зрелых актеров, которые еще вчера были молодыми, я вижу, что они не менее талантливы, чем мы в свое время. Виктор Манаев, Зоя

Белохвостик, Николай Кириченко, Александр Гарцуев, Елена Сидорова, Александр Лабуш... Думаю, что каждому актеру нужна определенная «температура», при которой он сможет внутренне раскрыться. А режиссер может воспринимать, а может и не воспринимать актера, даже очень талантливого, поэтому многие из нас страдают долгие годы. Это грустная картина театра. К сожалению, так часто в актера «не верят», «не представляют», «не допускают», «не дают»... Чего стоит только одно знаменитое «не вижу». Ну, не видит меня режиссер (либо художественный руководитель) — и все тут. Не видит! Может, и правда не видит, а может, и не хочет видеть. Попробуй здесь разберись.

Конечно, актер прекрасно понимает, что режиссер, выстраивая всю концепцию спектакля, имеет о каждой роли свое представление. А возможности и данные актера здесь могут не совпадать. Казалось бы, в чем тогда несправедливость? Это ведь художественное право режиссера, который выбирает и назначает актера, исходя (как ему кажется) из общего понимания спектакля. А меткое попадание на роль — значительная часть успеха спектакля. Но вся беда и несправедливость в том, что актер чаще всего бессилен доказать свое право на роль, которая, минуя его творческую судьбу, уходит к другому. А быть третьим или четвертым «составом»!— печальная выдумка советского театра.

Обидно, когда подчас годами не играют возрастные актеры, и это при их огромном опыте и мастерстве, которое «ржавеет» от долгого ожидания работы. Сколько бывает подобных случаев, когда актер ждет-ждет, но, постарев и потеряв силы, так и не успевает исполнить свою «лебединую песнь».

Смена поколений... сложный и неоднозначный процесс во многих театрах. Сколько тонкости и деликатности нужно проявить художественному руководителю, чтобы, не останавливая, не прерывая творческий путь зрелого мастера, постепенно передать эстафету молодому актеру. Конечно, здесь не должно быть резких вводов и замен, когда мастер мало того что уже внешне не вписывается в образ, но и играет эту роль на последнем дыхании, а молодой актер, заждавшись, располнев, растренировав себя и просто устав от многолетнего ожидания, не может, подхватить палочку эстафеты. Грустно, когда нет уже силы молодости, но нет еще и мастерства. Как разъедает душу это многолетнее ожидание!Наступает момент, когда смена поколений в конце концов происходит, но... она может в корне поменять облик театра. Падает профессионализм, исчезает глубина, полет и фантазия на сцене превращаются в серое ремесло — театр просто начинает нищать. Музыкант, художник,

писатель — они могут жить своими прошлыми заслугами. Театр — нет. Он все время должен быть свежим, все время находиться в поиске открытий новых имен драматургов, режиссеров и, конечно, актеров. Потому что именно мы, актеры, постоянно носим в себе желание подарить частичку своей тайны зрителю, и если она воспринята — душа расцветает всеми цветами радуги.

С годами понимаешь, что в искусстве нет истины в последней инстанции. Вспоминаю, сколько раз я была членом приемной комиссии в театральном институте. Представьте себе, сидят Борис Луценко, Валерий Раевский, Илья Курган, Зинаида Броварская и другие, как говорят, официальные лица. И каждый из них по-своему воспринимает перепуганного абитуриента Васю Клячкина. Луценко говорит: «О-о! Какие великолепные данные! Я голосую «за...», а Раевский: «Я — против. У этого молодого человека слишком много барьеров...» А третий еще что-то отыщет. В нашем деле утверждать однозначно нужно очень и очень осторожно. Угадать талант заранее — дело почти невозможное. Но стремиться к этому надо, «драгоценные камушки» шлифуются, и зритель любуется их красотой. Булыжник как ни шлифуй — ни одна грань не отразит солнце. Поэтому так важно, чтобы педагог обладал тонкой чувствительностью камертона и не смог проглядеть ни один настоящий алмаз. Начиная с 1953 года я занимаюсь педагогикой и прекрасно понимаю, как нелегко отыскать заветный «ключик» к сердцу молодого человека.

Искренне радуюсь, когда вижу, что мои ученики совершенствуют божий дар. Талант — свойство врожденное, впитанное через генную связь поколений. Но, к великому сожалению, не всякий одаренный человек максимально реализует себя в искусстве, не каждый становится настоящим Мастером, истинным творцом своих идей, мыслей, поступков.

Профессия наша чрезвычайно сложна. Видимый блеск успеха, слава, первые творческие удачи, первые автографы — это не что иное, как надводная часть айсберга, под которым прячется куда больше, чем девять десятых актерской судьбы. И только постоянный, упорный, временами изматывающий душу труд, полный самоотдачи до самозабвения, до отчаянной способности подниматься над суетой, над серостью наших будней — только такой труд способен в полной мере раскрыть все грани таланта, природного дара, которыми судьба наделяет служителей Мельпомены.

Вспоминаю своих студентов, таких похожих и таких разных, таких ярких и любознательных, таких ранимых и веселых одновременно: Наталья Кочеткова — актриса колоритным

голосом и великолепным чувством юмора; Александр Подобед — один из немногих актеров, кто умеет раскрыть не только логику, но и антилогику образа; архидисциплинированная и архипреданная театру Зоя Белохвостик; всегда предельно собранный Андрей Ковальчук; спокойный и вдумчивый Сергей Кравченко; талантливый шалопай Виталик Редько с потрясающим чувством юмора и искрящимся полетом души. Мне досадно, что сегодня Виталика нет среди нашей молодежи. Но я искренне верю и надеюсь, что пройдет время и он поймет, что только сцена — его жизнь и его судьба. Редько — один из самых любимых моих учеников. Когда-то Михаил Чехов спросил у Бирман: «Серафима, что ты обо мне думаешь?» Та ответила: «Ты — лужа, в которую улыбнулся Бог...»

Бесспорно, этот актер отмечен Богом. Для него нет преград и пределов. Он может изобразить бесконечное множество различных походок, голосов, интонаций, движении рук, выражений лица, глаз — его пластика не что иное, как уникальная полетность, которая в синтезе с богатой палитрой голоса и безудержной фантазией дает на сцене поразительные результаты.

Как хочется, чтобы молодые актеры помнили «избитые» истины: искусство требует от нас не только жертв, но и терпения, мужества и выдержки. Нужно уметь достойно переносить провал и терпеливо ожидать новой работы. Иногда нужно собрать волю и выдержку, чтобы не послать все к черту. Нужна вера в свои силы, даже когда смертельно устаешь, а завтра в одиннадцать утра — на репетицию, где опять все сначала: и режиссер нервничает и требует подачи то ли лирического, то ли политического импульса, а в семь часов вечера нужно собраться, выйти на сцену, чтобы трепетно «нести свой крест и веровать». Веровать и думать о будущем...

Как бы мне хотелось, чтобы все мои ученики, пройдя бесчисленные испытания на тернистом творческом пути, не изменяли своему внутреннему голосу, не изменяли призванию и своей вере...

Сколько их, одержимых, озорных, экстравагантных, работает в других театрах! В Русском, в Театре юного зрителя, в Театре киноактера...

Витя Рыбчинский, Толя Терпицкий, Ирочка Нарбекова, Саша Ленкин, Вера Лиходей, Светлана Науменко, Оксана Перевожкина, Леночка Жабицкая... Активно работают в московских театрах Наташа Курсевич, Саша Рахленко...

Они разлетелись, как птицы, и у каждого — свой полет. Дай Бог, чтобы творческая судьба их сложилась удачно!

Ученики — это завидное богатство. Они несут частицу жизни своего учителя. Иногда не всегда осознанно, не всегда понимая, но в поисках корней того или иного сценического образа они будут видеть своих наставников, которые не просто научили их ходить по сцене, справляться с голосом, руками, ногами, но и научили думать, научили размышлять.

Мне кажется, что самые строгие, самые безжалостные ценители — наши студенты. И эта беспощадность суждения — не глупость молодости, а вера в свои силы. И, с точки зрения этого могущества, молодежь временами бывает слишком резка в оценках многих явлений искусства и многих проявлений жизни. Так было всегда. Так будет и дальше.

В молодости нам все кажется достижимым. В том числе и возможность сыграть роль Нины Заречной или Гамлета так, что ахнет весь мир. Вероятно, без этой переполняющей веры в себя многие не пошли бы по этому тернистому пути. Ведь впереди каждого из них ждут крутые подъемы, скользкие повороты, обрывы. Но, спотыкаясь, надо идти. Идти к своей мечте, к призванию. Некоторые доходят, а многим это так и не удается. Главное — никогда не терять веру, которая питает нашу надежду.

Надежда — это невероятная сила и мудрость природы. Когда мы теряем веру и надежду, мы умираем или духовно, или физически. Понимание приходит потом. Позже. Иногда с большим опозданием. «Но жизнь — великий писатель,— говорил Чарли Чаплин,— и финал у нее всегда удается».

Вечер... И я опять иду в свой родной театр. Иду через маленький сквер, где под ногами шуршит осенняя листва, напоминающая о том, что проходит еще один год жизни...

Время никогда не подчиняется нам. Оно летит день за днем, год за годом. И чем старше, чем мудрее мы становимся, тем быстрее мчится наш скоростной состав. Каждый день больше никогда не повторится и не вернется обратно. Календарь каждому отсчитает свою строгую арифметику. С годами понимаешь, что не все было правильно, что и мы кого-то в этой жизни ранили, кого-то вовремя не утешили, кому-то не подарили улыбку... Нет человека, который бы не ошибался, не шел неверным путем, не возвращался к своему истоку и не начинал все с начала, с нуля.

В чем же смысл жизни? В чем счастье? Великий реформатор сцены К. С. Станиславский, посвятивший всю жизнь поискам правды в искусстве, писал: «Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести. Был молод. Состарился. Скоро надо умирать. Теперь спросите меня: в чем счастье на земле? В познании...» Познание...

Для меня это в первую очередь познание себя, своей профессии, познание театра, который так же безграничен и непостижим, как и человек, ведь мы до конца не знаем своих возможностей.

Казалось бы, я много играла. Да, много. Но до сих пор не наигралась! Что же это за профессия, которая и в преклоннейшем возрасте дает ощущение счастья, ощущение полета и радости?! Хочется, как когда-то в детстве, выйти на сцену и бесконечно долго впитывать в себя эту необъяснимую тайну волшебства. Конечно, я понимаю, что-то уже не под силу, какие-то краски на моей палитре пожухли, но жажда играть, жажда отдавать импульсы своего сердца зрителю осталась такой же яркой, непотускневшей, какой она была в первые годы моей работы на сцене.

Перебираю фотографии последних лет. «Смех лангусты»... Более 100 раз я выходила на сцену, пропуская через свое сердце жизнь Сары Бернар. Я искала, где переплетаются с ней моя боль и моя радость. Страшновато выходить к зрителю с ролью-исповедью. Но зато я остро чувствовала те минуты, когда радостно замирает сердце от пристального внимания зрителей, от напряжения и душевного трепета, рождающегося переживаниями моей героини. И эти переживания, созвучные сегодняшнему дню, улавливало чуткое сердце зрительного зала.

«...Былі асобы... індывідуальнасці... Мы апошнія, Аскар. Апошнія рамантыкі на гэтай зямлі. А зараз? Усе носяцца, як вар'яты, мітусяцца, невядома навошта, стомленыя, змучаныя, яны марнуюць жыццё на пошукі нейкага агульнага рашэння, але самі вельмі розныя... Тое, што задавальняе адных,— непрымальнае для іншых. Яны нервуюцца... усе нервуюцца. І б'юцца, знішчаючы адзін аднаго. Мы былі іншыя, Аскар. І свет быў іншы. Ён не быў ідэальны. але ён быў загадкавы, таямнічы...»

Сара Бернар!.. Сколько в нашей жизни приходится пережить и вынести боли, сколько пропустить через свое сердце страданий.,. И у меня есть своя рана, дающая право говорить со зрителем иносказательно... Мы все сотканы из своих личных радостей и огорчений, потерь и переживания. Судьба несправедливо забрала у меня самое дорогое, что Господь посылает женщине. Закрываю глаза и... слышу последнюю фразу моего двенадцатилетнего Олежки: «Мамочка, я пошел гулять, скоро вернусь!» Скоро вернусь.... Все... Больше я его уже не видела. Пятитонный грузовия наехал на крохотное детское сердце, и в этом немом опустошении я... сдавила свое сердце и в назначенный час... вышла на сцену. Я пряталась от боли, которая заполнила каждую мою клеточку... каждый нерв... Дышать было

нечем... И, задыхаясь от этой тяжести, я вышла на сцену и... играла.

...Сара Бернар! Ты была великой французской актрисой. Ты прожила нелегкую жизнь. Ты отдавала зрителю всю страсть своей души, каждый удар сердца и каждую слезу! Ты сыграла, нет — ты прожила больше, чем 120 ролей. И во всех — до конца! Ты цеплялась зубами за жизнь, когда почва уходила из-под ног. Ты никогда не искала спокойствия! И твои лучшие роли не исчезнут бесследно.

«...Піту, сонца заходзіць! Яно заходзіць у мора. Для нас. А для некага — яно ўзыходзіць. У той жа самы час... Свяціла, пра што ты думаеш?.. Ты прыходзіш і адыходзіш дзень за днём, год за годам... Я ведаю... ведаю... трэба жыць, а не чакаць смерці! Мне не патрэбен спакой! Я хачу хвалявацца і хваляваць!.. Я хачу, каб мяне разумелі!.. Піту!.. Сонца вяртаецца... Усход!»

...Какие мы были романтики! Последние романтики ушедшего века. Но жизнь продолжается... продолжается...

КОММЕНТАРИИ РЕЖИССЕРА

Борис Эрин о творческом союзе с актрисой Купаловского театра Зинаидой Броварской

Она стала мастером, потому что была вечной ученицей.
Борис Эрин

С Зинаидой Ивановной Броварской интересно работать, интересно общаться. Но можно сказать иначе: с Зинаидой Ивановной интересно работать, потому что с ней интересно оощаться. Броварская принадлежит к тем художникам, интеллектуальная сущность которых делает актера думающим, мыслящим, по-своему понимающим драматургию и роли. Такие актеры «творят осмысленно». Зинаида Ивановна всегда старалась понять режиссера, познать режиссера и разгадать режиссера. В разных ролях «эти клавиши» звучали по-разному.

Она всегда имела свою точку зрения, но никогда не спешила ее высказывать. (По этому поводу часто шутят: «У меня есть точка зрения, я с ней — согласен». Броварская этой «болезнью» не страдала.)

Приятно отметить, что каких-либо затруднений в работе с Зинаидой Ивановной я не испытывал. Если с Леонидом Рахленко работать было не просто трудно, а порой очень трудно (хоть и интересно), то с Зинаидой Ивановной подобных трудностей не было. С этой актрисой у меня в профессиональном смысле слова «родство душ». (Речь идет не о дружбе или духовном единении

сердец, а о профессиональной категории отношений.)

Работая над пьесой, я изначально задавал себе вопрос «Что здесь интересно? Что мы будем здесь играть и о чем мы хотели бы сказать зрителю?» Мне кажется, Зинаида Ивановна всегда знала: что она хочет сыграть. Более того — ради чего. Делая ту или иную роль, Броварская никогда не иллюстрировала в спектакле «тезис умозаключения». Существует немалое количество актеров-интеллектуалов, которые несколько назойливо ищут приемы для того, чтобы проиллюстрировать «тезис мысли». Зинаида Ивановна никогда не относилась к этой категории актеров.

Уходя с репетиции, где была занята Броварская, я ловил себя на том, что очень подробно анализировал репетицию. Она настолько хорошо репетировала, настолько умела сложить свой диапазон возможностей «в пути к роли» не в узкой тропинке, а в широкой полосе, что ее варианты неожиданностей (которым она не всегда позволяла проявляться) не переставали меня удивлять. Актеры, как правило, раскрываются в работе над ролью постепенной выявляя себя шаг за шагом, и режиссер внимательно следит за этим «процессом созревания» (если хотите, за так называемым «процессом беременности»).

У Зинаиды Ивановны это происходило иначе. Она бывала готова уже на третьей репетиции. Это удивительно! Актриса как бы схватывала основной массив режиссерских намерений и переваривала в себе. Броварская всегда была из числа тех актеров, которые не только работают между репетициями, но и умеют работать даже, может быть, чересчур много. Не секрет, что есть актеры, абсолютно не работающие между репетициями. Они слегка как бы подзарядились, мимоходом о чем-то думают, перед репетицией мучительно стараются что-то вспомнить. Броварская приходила на каждую репетицию подготовлена так, как никто! Иногда я думал: «Господи, что же мне ей сегодня говорить?..» Если к третьей репетиции актриса готова, а предстоит работать над спектаклем полгода, естественно, закрадывалось беспокойство. Процесс «взращивания» не 9 месяцев, а 19 дней меня очень тревожил, потому что в этой готовности актрисы обнаруживалась некая схематичность собственных предложений. Она уже выполняла, а переварить внутренне еще не успевала. И меня очень беспокоило: как донести ее яркие наработки до финиша? Повтор такого высокого уровня может не получиться, а эмоциональная памятт не всегда «выплеснет». В кино легче. Получился дубль — отснял и положил на полку. В театре — иначе. Поэтому абсолютная готовность Зинаиды Ивановны к третьей репетиции и восхищала и пугала одновременно.Спустя

почти два десятилетия после первого творческого знакомства (от роли Клеи в спектакле «Ліса і вінаград» до Эржи в спектакле «Гульня з кошкай» прошло 19 лет), я предложил Зинаиде Ивановне роль Эржи, так как видел целый ряд неиспользованных, нераскрытых возможностей в ее актерской амплитуде. Мне всегда было интересно в процессе репетиции что-то приоткрыть в актере, чего раньше ни коллеги, ни зрители не знали. Повернуть актера новой, неизвестной стороной, чтобы он блеснул новой гранью и, удивляясь сам, удивлял зрителя.

Анализируя роль Эржи, я чувствовал, что здесь должна быть та тонкая грань театральной эксцентрики, на которую способна далеко не каждая актриса. И Броварская меня не подвела. Более того, в процессе репетиций я видел, что можно еще, еще и еще развивать замыслы по поводу ее героини. Подбрасывались все новые и новые нахальные сравнения, которых мы абсолютно не боялись, потому что внутренняя природа свободы таилась во всем проявлении Эржи.

Говорят, что режиссер — зеркало. Да, это правильно. Я был актрисы зеркалом. Но очень важно и другое: в моем зеркале в процессе репетиций отражалась вся Зинаида Ивановна и то, что поступало в мое зеркало,— умножалось.

Говоря об эксцентрической сущности образа, нужно сказать, что Броварской удалось соблюсти меру сущности роли и меру формы роли. Сущность выражала себя через форму и наоборот. Мы знали, чего мы хотим, поэтому в процессе репетиций лишнее отпадало, а прибавлялось то, что было необходимым и наиболее важным. Это был взаимопривлекательный и жадный процесс познания с обеих сторон.

Хочется сказать еще и об актерской технике Зинаиды Ивановны, которая всегда была совершенна. Она могла сделать все, что ни закажешь. (В свое время в Большом театре так говорили о О. Лепешинской, которая могла делать все.) Броварская — актриса-«техничка». К слову «техничка» никто и никогда в профессиональном смысле не относился фамильярно. Это немалое достоинство.

Встреча режиссера с интересной актрисой — всегда урок, и урок содержательный. Встреча с Зинаидой Ивановной Броварекой для меня очень интересна, и она у меня памяти. Я бесконечно ценю великих мастеров, с которыми меня сталкивала творческая судьба. Это и Вера Капустина, бесконечно познававшая профессию, это и Ада Роговцева, великолепная актриса из Киева, это и Любовь Доброжанская, уникальная творческая личность из театра Советской Армии в Москве. Все они — Мастера высокого ранга, личности, близкие моему сердцу. И, оценивая

комплексный дар Зинаиды Броварской, я зачисляю и ее в так называемый «ультроряд». О ней можно сказать: «Она стали мастером, потому что она была вечной ученицей».

Вспоминая творческий союз с Зинаидой Ивановне» Броварской, я не могу пройти мимо факта, подобно которому в моей режиссерской практике никогда не было.

Что такое талант?.. Что такое талант актера, актрисы?.. Кто-то сказал, что это — воля. Но воля в каком смысле? Воля управляет личностью. Она дана к проявлению тех качеств, которые присущи каждому человеку. Но не каждому дано управлять собой. Может быть, воля нужна для того, чтобы мобилизовать внутренние возможностей человека в конкретном случае, чтобы воспользоваться своими ресурсами, своим характером и, трансформируя его, собрать, сформировать и сконцентрировать себя в нужный момент в диапазоне роли. Может быть, это и есть наличие таланта в союзе с волей?

Бесспорно, Броварская обладает волей, концентрирующей сознание и внимание актера на то, чтобы роль постоянно звучала, как в первый раз. Когда игрался спектакль «Ліса і вінаград», у актрисы произошла трагедия. Ее 12-летний сынишка разбился на дороге. Как на это может реагировать мать? Естественные реакции — совершенно соответствующие... Это знают все люди... А что неестественного?

Вечером был спектакль «Ліса і вінаград», а у Зинаиды Ивановны не было никакой замены. Броварская играла главную женскую роль в единственном числе. Мы были готовы отменить спектакль, но актриса сказала: «Я буду играть». Она играла... Воля. Конечно, мы ее оберегали. (Была определенная медицинская предусмотрительность, которая не потребовалась.) Она играла... А я не мог уйти из зрительного зала. Смотрел весь спектакль и помню, что актриса играла роль так, как почти всегда ее играла. Прошло какое-то время. Осуждений по этому поводу было уйма. Разные люди судили по-разному. Но я всегда возвращаюсь к той мысли, что у актрисы хватило Воли. Может быть, она этом как-то отвлекалась, может быть, нужна была какая-то инъекция, укол, трансформация собственной натуры, нужен был шок, которым и явилась игра в спектакле. Не знаю... Но в этом поступке — Воля актрисы Зинаиды Ивановны Броварской. И в этом поступке — Воля человека Зинаиды Ивановны Броварской. Смыкаются они или нет? В данном случае они сомкнулись: воля актрисы, женщины и матери, которая подсказала, что надо поступить именно так. Мы приняли ее решение в тот день, и, думаю, это было правильно.